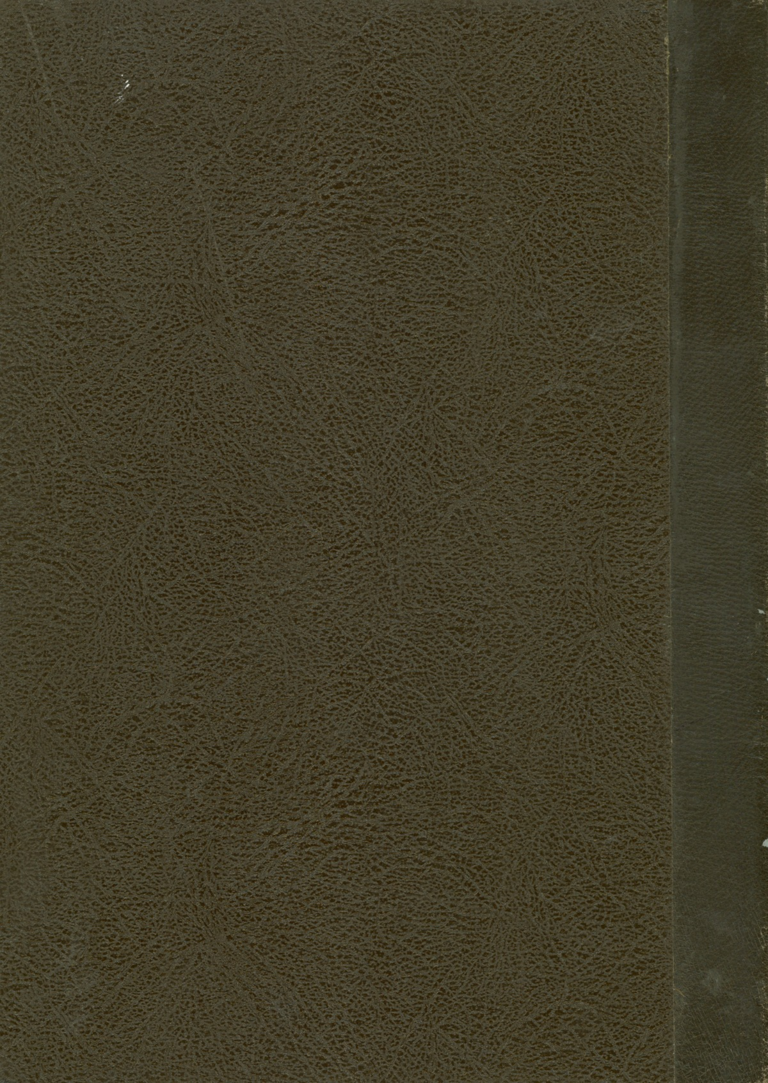




تراثنا النقدي

الجزء الأول

○ المجلد السادس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥





تراثنا النقدي

الجزء الأول

1

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الأول ○ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٥



تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية:

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات:

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد. ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

تراثنا النقدى

الجزء الأول

أما قبل

فلم يعد هناك مجال فى وقتنا الراهن لانطلاق بعض الأصوات منادية بنوع من القطيعة الإبستمولوجية مع التراث ، بعد ما أصبح من الواضح أن علاقتنا بهذا التراث قد أخذت تتشكل فى ضوء مفهوم فيه من موضوعية العلم بقدر ما فيه من رحابة النظرة الإنسانية وشموليتها . فاهتمامنا بالتراث اليوم لا ينطلق من عاطفة أولية ساذجة ، تتمثل فى الحنين إلى الماضى ، وتعكس فى جوهرها نوعاً من عبادة الأسلاف . وهو كذلك لا ينطلق من أى شعور بالقداسة لهذا التراث ، يجعل الاقتراب النقدى منه بمثابة خطيئة لا تغتفر . وكذلك فإننا لم نعد ننظر إلى التراث على أنه كيان موحَّد ومغلق على ذاته ، يُقبل كله أو يرفض كله . أجل ، فلم يعد شىء من هذه التصورات يخامر عقولنا أو يكيف موقفنا من التراث ؛ وإنما استقر فى أفهامنا ــ أو فى أفهام الأغلبية الوعية على أقل تقدير ــ أن تراثنا هو حصيلة ما حققه الإنسان العربى على مدى التاريخ من نجاح وإخفاق ، ومن انتصار وانكسار ، فاجتمع فيه الإشراق والإعتام ، والحيوية والجمود ، وكل فضائل العقل البشرى ورذائله على السواء .

موقفنا من التراث إذن لم يعد موقفاً عاطفياً . وإذا كانت هذه العاطفية قد شكلت فى وقت من الأوقات موقفنا من التراث فقد كان لذلك مبرراته . وقد تغير الزمن ففقد هذا الموقف مبرراته . إننا نعرف اليوم جيداً أن وراءنا تراثاً ضخماً ، وأن جذورنا تمتد فى التاريخ قروناً وقروناً ، ولكننا فى الوقت نفسه نتطلع إلى المستقبل ، ونشعر بالعبء الملقى على كواهلنا ، وبالتحديات التى تواجهنا ؛ ولن يجدينا أن نخدع أنفسنا ، أو أن نخدع القادمين من بعدنا . ولكى نكون أبناء زمننا ، وصادقين مع أنفسنا ، فلا بد أن نحكِّم عقولنا فيما انتهى إلينا من تراث ، وأن نعرف الحدود التى يمكن أن ينتهى بنا إليها ، والحدود التى نطمح إلى الوصول إليها .

لم يعد هناك معنى إذن للقطيعة مع التراث ، كما لم يعد هناك معنى أيضا للانعطاف المطلق نحو التراث . ولم يبق إلا أن يصبح التراث موضوعاً للنظر والتأمل . وعلى هذا الأساس كان التفاتنا إليه بين الحين والحين ؛ فنحن نبتعد عنه لكى نقترب منه ؛ لكى نراه فى حجمه الطبيعى وأبعاده الحقيقية .

وهنا يطرح السؤال نفسه : ما الذى يحملنا على معاودة النظر فى هذا التراث المرة بعد المرة ؟ والإجابة عن هذا السؤال لا تنفصل عن رؤيتنا للتراث وموقفنا منه ؛ فنحن كلما ابتعدنا عنه تهيأت لنا منظورات للرؤية لم تكن متاحة من قبل ؛ وهذا من شأنه أن يعيننا على رؤية أوثق له ، وعلى إدراك أعمق لمضامينه ، ما كان منها إيجابياً وما كان سلبياً . ونحن بذلك إنما نخصب عقولنا بقدر ما نخصبه ، أو قل إننا نخصبه بقدر ما نخصب عقولنا .

إن معاودتنا النظر فى تراثنا تنطلق من إيماننا بكرامة العقل البشرى حين ينشط إلى العمل ، وحين يجهد نفسه سعياً وراء الحق والحقيقة ، سواء فى زمننا أو فى أى زمن مضى ؛ فنحن جزء من هذا العقل ، أو جزء من ديمومته وصيرورته . ومن ثم يكتسب كل عطاء إنسانى أهميته وقيمته ، لا لأنه حقق الغاية الأخيرة ، وأنى له أن يحققها ، بل لأنه مجرد خطوة على الطريق اللانهائى إليها . وفى هذا الإطار من الفهم والتقدير لكل عطاء إنسانى تكون نظرتنا إلى الجهود التى بذلها أسلافنا على طريق التحقق الإنسانى ، وتكون محاولتنا استخراج أقصى ما استكن وراء هذه الجهود من طاقات فاعلة .

على أننا لا نجشم أنفسنا هذا العبء لمجرد أننا نشعر نحوهم بولاء خاص ، أو لنقرر أنهم قالوا كل شىء ، أو قالوا الكلمة الأخيرة فى كل شىء ، أو حتى لمجرد المتعة فى الوقوف على أرضهم واستكشاف أبعادها ، كما أننا لا نستهدف توجيه اللوم إليهم أو كشف جوانب قصورهم أو تقصيرهم ، كما يحدث من بعضنا أحياناً . كلا ، فليس شىء من هذا يشكل هدفنا ، أو ينبغى له أن يشكل هدفنا ؛ وإنما تتحدد غايتنا من هذه المعاودة بمعرفة ما ينبغى لنا عمله اليوم وفى المستقبل ، وما يضمن السداد لخطوات هذا العمل .

إننا لا نجتث الشجرة من جذورها عندما تنفض عنها أوراقها التى فقدت ماءها فذبلت وجفت ، بل نتعهدها بالرعاية حتى تورق مرة أخرى ، وحتى تعطى ثمراً جديداً وطازجاً . وكذلك الأمر فى موقفنا من التراث ؛ فنحن نصرف إليه اهتمامنا بين الحين والحين لكى نتيح له فرصة الإيراق والإثمار المرة بعد المرة . وفى الوقت نفسه يصبح تجدد التراث عامل إنعاش وحفز لطاقات جديدة وإمكانات خبيئة لهذا الجيل ولكل الأجيال القادمة . وبقدر ما نبذل من جهد فى هذا الاتجاه تكون الثمار ؛ وبقدر ما نجنى من ثمار تتجدد الحوافز وتنشط .

إن علاقتنا بالتراث ليست ــ آخر الأمر ــ اختيارا حراً أو خضوعاً مطلقاً ؛ بل هى علاقة تفاعل وجدل بين طرفين يمنح كلاهما الآخر بقدر ما يأخذ منه . ومن ثم تكتسب هذه العلاقة حيويتها وديموميتها ، وتتأكد جدواها .

رئيس التحرير

هذا العدد

● تعاود فصول استجلاء معالم تراثنا النقدى ، بعد أن أوغلت فى تعقب مظاهر الحداثة الأيديولوجية فى عدديها السابقين . وهى بذلك لا تقيم توازنها الدقيق بين مختلف أبعاد المساحات النقدية فحسب ، بل تمضى فى نهجها الأثير فى تأصيل معطيات الفكر النقدى العربى ، والقرب من منابعه الأولى ، فى حركة جدلية ، لا تقف عند حدود الاستقراء ، ولا تقنع بتأريخ الظواهر ، بل تنحو دائما إلى اكتشاف العوامل الفعالة فى صياغة الفكر ، وتحديد مكوناته ، وتشكيل أنساقه ومنظوماته . إيمانا بأن كل إضافة منهجية لنظرية النقد ، تضع فى يد الباحث أداة جديدة لمراجعة موروثاته ، واستثمار ذخائرها ، وتوليد طاقاتها .

● ويأتى بحث «أحمد طاهر حسنين» حول روافد النقد الأدبى عند العرب ؛ نظرة تحليل وتأصيل ، ليستهل هذه الرحلة ، فيلفت أنظارنا إلى ما فى تراثنا النقدى من طابع تركيبى ، يتمثل فى مجموعة من النظرات التى تتوالى وتتداخل فى المؤلفات النقدية ، حتى ليصعب على الباحث أن يحدد فواصل منهجية بين كل ناقد وغيره . ولقد ترتب على هذه الرؤية أن وجدنا الباحث يرفض مصطلح (مدخل) ؛ لأن المدخل ــ كما يقول ــ أكثر تفردا وتميزا وخصوصية ، فى الوقت الذى يفضل فيه استعمال مصطلح (نظرات) ؛ لأن الباحث فى ضوء هذه النظرات يستطيع أن يميز عددا من المستويات التى كان يتم تقييم الشعر العربى على أساسها ؛ فهناك مستوى المعجم اللغوى ، وما يمكن أن يمثله من نظرية يطلق عليها نظرية الكمال اللغوى ، وهناك المستوى البلاغى ، وما يقتضيه من نظرية الجمال البلاغى ، فضلا عن النظرات المنطقية والدينية والخلقية ، التى يكتمل بها الصرح النقدى فى تصوره

ويشرع الباحث بعد ذلك فى محاولة الكشف عن الروافد التى غذّت هذه النظرات ، بغية الوقوف على نوعية العلاقة بين النقد الأدبى عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وعلى الرغم من صعوبة تحديد البدايات الأولى لهذا النقد ، فإن الباحث يبرز بعض الإشارات التى تدل على قيام نقد أدبى ــ قبل ظهور الإسلام ــ مواكب للإنتاج الشعرى ، وتتمثل روافد هذا النقد الجاهلى فيما كانت تفرزه البيئة الاجتماعية من قيم وما كانت تعتمد عليه من أساس لغوى وذوق جمالى عام . وكان للعقيدة الإسلامية إسهامها فى وجود روافد نقدية توافرت لها صفة التوثيق ؛ حيث تحددت فى عدد من الأحداث التاريخية ، أو كانت نتيجة مباشرة لتطورات أدبية وفكرية خاصة . ويرى الباحث أن النقد الأدبى فى العصر الأموى لم يكن بعيدا عن التأثر بالتيار الدينى ، وإن كان ذلك لم يحل دون ظهور اتجاه يقيم الشعر على أساس فنى خالص ، بعيدا عن الأخلاق والقيم المتجذرة فى التيار الدينى ، ويرجع الباحث ظهور ذلك الاتجاه فى النقد إلى حصيلة المثقف العربى التراثية ، وثقافته الموسوعية . كما يشير الباحث إلى الأنشطة النقدية التى دارت حول شعر عمر بن أبى ربيعة ، وروافدها التى تمثلت فى الذوق الجمالى العام للعصر ، والنماذج الشعرية الموروثة ، فضلا عن تناول الشعر من منظور جديد يعطى اهتماما للنص ويركز عليه . وكذلك ظهرت الموازنات الأدبية ، وبرز دورها فى توجيه النقد ، وجنوحه إلى لون من الدقة ومزيد من الموضوعية . وكانت هناك أيضا قضية القديم والجديد ، وما دار حولها من مناقشات موسعة ، تناولت مشكلات البديع والسرقات الأدبية . وينتهى الباحث من هذا العرض لرحلة النقد حتى عبد القاهر الجرجانى ونظريته فى النظم إلى سؤال مؤداه : إلى أى مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد واستقلاله ؟ ومع أنه قد وضع يده على بعض الحلقات المتصلة ذات الأهمية الكبرى فى تكوين النقد العربى ، فإنه يرى أن الحلقات المفقودة يتوقف عليها حلّ كثير من الألغاز فى نقدنا العربى ومعمياته ، ولذا نراه ينتهى إلى القول بأن النقاد القدماء كانوا يمتحون من معين واحد ، وربما استقوا كثيرا من آرائهم من مصدر واحد ، ما زال مجهولا حتى الآن .

ويتقدم المفكر العربى المغربى محمد عابد الجابرى باستطلاعه الشيق لاكتشاف الروابط المفقودة فى دراسته عن اللفظ والمعنى فى البيان العربى من خلال مبحثين أساسيين هما : أولا منطق اللغة ومشكل الدلالة ، وثانيا : نظام الخطاب ونظام العقل . وتتمثل المشكلة المعرفية الرئيسية فى النظام البيانى العربى عنده فى طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا ما تساءلنا عن تجليات هذه الإشكالية فى مختلف العلوم وجدناها تظهر فى مشكلة الإعراب ؛ أى وضع العلامات المحددة للمعنى فى علم النحو ، ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقى فى علم الصرف ، ومشكلة الدلالة فى ارتباطها بظاهرة الاتساع فى كلام العرب فى علم الفقه ، ثم مشكلة المحكم والمتشابه وحدود التأويل ومسألة الإعجاز القرآنى وما يتعلق بهذه القضايا من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات فى علم الكلام . ومشكلة سر البلاغة ؛ هل فى اللفظ أو فى النظم ؟ وأخيرا علاقة الخطاب بنظام العقل فى علم البلاغة .

ويناقش المؤلف هذه القضايا عند أعلامها من العلماء العرب ، من أمثال سيبويه وأبى سعيد السيرافى وأبى شم الجبائى ، وأبى حيان التوحيدى والقاضى عبد الجبار وعبد القاهر الجرجانى والسكاكى وغيرهم ، مناقشة مستفيضة ، مركزا فى دراسته على المحور الأساسى الذى يتشغل به ، كما يتمثل فى آلية العقل البيانى وطريقة نشاطه . ولقد ترتب على النظرة التى تتعامل مع اللفظ والمعنى وكأن لكل منهما كيانا منفصلا نتيجة كان لابد أن

يكرسها هذا النوع من التعامل ، هى الفصل بين اللغة والفكر ، وإغفال العلاقة بينهما ، وغياب دور اللغة فى عملية التفكير ذاتها ، مما أدى إلى ضعف الاهتمام بعملية التفكير مستقلة عن الألفاظ واللغة . وعلى الرغم من تفاوت موقف علماء البيان من هذه الإشكالية ، فإنهم درسوا النص من منظور يعتمد اللفظ أولا ، والمعنى ثانيا ، أما البحث النحوى فقد استحال إلى بحث منطقى فى الدرجة الأولى ؛ مما أدى إلى ملاحقة النحاة لمشكلة العلاقة بين اللفظ والمعنى على مستوياتها الرأسية والأفقية ، الأمر الذى خرج بهم عن حدود النحو ، وأدى إلى طرح مسائل أقرب إلى ميدان المنطق منها إلى مجال اللغة ، وأصبحت القواعد النحوية قواعد للفكر فى الوقت نفسه ، وصارت اللغة ـ عند النحاة ـ لا مجرد وسيلة للفكر أو مرآة له ، بل وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية .

أما فى مجال الفقه ، فقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشرّعون ، للفرد والمجتمع ، انطلاقا من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعانى ، أى انطلاقا من «المواضعة» اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معاً ؛ فأهملوا ، أو كادوا ، مقاصد الشريعة ، على حين عملوا على ترجيح كفة اللغة . وهكذا فبدلا من بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية ، وتعتمد نهجا عقليا يتوخى المصلحة العامة التى تتطور بتطور العصور ، رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وهى علاقة محدودة ، مهما يكن من اتساع لسان العرب . ولقد ترتب على هذا الموقف أن أصبح التشريع فى جملته محصورا ضمن حدود معينة لا يتعداها ، مما جعل إغلاق باب الاجتهاد نتيجة حتمية .

وفى مجال علم الكلام أدى الانسياق فى متاهات إشكالية اللفظ والمعنى إلى خنق العقل وتحجيم دوره ، على الرغم من أن علم الكلام يعتمد العقل بوصفه أصلا من أصوله كما يذهب المعتزلة ؛ إذ إن القول بقدم معانى القرآن ، فضلا عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ، وبين اللغة والفكر ، فإنه يجر حتما إلى نوع من المواضعة اللغوية التى كانت سائدة حين نزوله . وهذا يعنى أن التأويل الذى يشكل المظهر العقلى فى الحقل المعرفى البيانى سيصبح مقيدا بالمواضعة اللغوية كما كانت فى زمن معين . ويترتب على هذا النظر اعتماد اللغة سلطة مرجعية محددة للفكر ؛ وبما أن مشاكل علم الكلام ذات طبيعة ميتافيزيقية ، فإن اللغة التى تملك فصل الخطاب فى هذه المشاكل ستبدو ذات قيمة مماثلة ، مما يقود لسيادة اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، وهى النتيجة نفسها التى انتهى إليها الفقهاء .

ولقد تكرست هذه النتيجة ـ مضاعفة ـ فى مجال البلاغة ؛ إذ اهتمت الدراسات البلاغية بمشاكل المتكلمين من جهة ، ومشاكل الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأى فى مسألة بلاغية مقيدا بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه فى آن واحد ، وخاضعاً لمقتضيات هذين العلمين بصفة مباشرة ، مما أدى إلى تقيد البلاغيين بالمواضعة اللغوية القديمة وعدّها سلطة مرجعية نهائية . فصار المعيار البلاغى ثابتا ومتمثلا فى التزام طريقة السلف فى الشكل والمضمون . وعندما استنفد المضمون إمكانات الإعادة والاجترار أصبحت السلطة كلها للشكل ؛ أى للفظ والمحسنات اللفظية .

وينتهى المفكر العربى المغربى فى دراسته إلى نتيجة مهمة مفادها أن العقل البيانى المتكون داخل معطيات إشكالية اللفظ والمعنى لابد أن يصبح المنطلق فى تكوينه هو اللفظ ، وفقا للحركة العامة فى هذه الإشكالية ؛ وبناء على ذلك فإن اهتمام هذا العقل سيتركز أساسا على نظام الخطاب ، وهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الكلام ، وليس على نظام العقل أو نظام السببية الذى يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد أشياء العالم الفكرية والحسية . ولقد ترتب على هذا التوجه مراعاة تجنب التنافر بين الكلمات دون مراعاة تجنب التناقض بين الأفكار ، كما أدى الاهتمام بنظام الخطاب ـ بالإضافة إلى ما تقدم ـ إلى تعطيل الرقابة العقلية ، مما يسمح للمعنى بالانسياب إلى وعى المتكلم والسامع ، فيقبله كل منهما دون نقاش على حد سواء .

● ويرسم يوسف بكار صورة للإطار الشعرى وفلسفته فى النقد العربى القديم ، ترتبط بوشائج قوية بالمعطيات التى حللها الجابرى فى بحثه السالف ، كما ترتبط براوفد النقد القديم أيضا ؛ إذ يتناول الكاتب إشكالية لا ينبغى تجاهلها فى تقديره ، وتتمثل فى بعد كثير من شعراء اليوم ونقاده عن المستلزمات الحقيقية للخلق الفنى الشعرى ؛ داخلية كانت أم خارجية ، وخلو قدر كبير من شعرنا الحديث ، والنقد الذى يدور حوله ، من أهم هذه المستلزمات . ويبادر الباحث فيؤكد أن هذه الظاهرة لا تنسحب لحسن الحظ على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا ونقادنا كافة ، لارتباطها بطبيعة الإبداع ، ودخولها فيما يسمى اليوم «الإطار الشعرى» أو المجال الثقافى للشاعر ، وهو ينطوى على جانبين : ثقافة الشاعر ، وتجاربه ومعاناته النفسية . وعلى حين ينبغى أن يلتحم الجانبان ، ويندمجا ليولدا معا العمل الإبداعى الخلاق ، يفصل بعض النقاد بينهما ، فيظل موقفهم أسيرا للتصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام فحسب ، وأن ليس ثمة حاجة إلى قراءات متعددة ، وتمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل .

وهذا الاتجاه قديم ، ركبه نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ممن تبعهم فى الاعتداد بالموهبة وحدها ، وإهمال الأساس النفسى فى الإبداع الفنى ، الذى اصطلح على تسميته بالعوامل المكتسبة . ويرى الكاتب أن المعادلة الصحيحة تتمثل فى أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتل الموهبة أو يخنقها . ويذكرنا بأن طه حسين كان ينعى على الشعراء جمودهم فى شعرهم ، ومرضهم بشىء من الكسل العقلى ؛ لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم «أصحاب خيال» وحسب ، فى حين أن «ليس من الحق فى شىء أن الشعر خيال صرف» .

إن أوجز تعريف للإطار الشعرى عند الباحث هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الإطلاع ، ولقد أدرك نقادنا القدماء ، منذ النقد المنظم الذى يمثل بشر بن المعتمر والأصمعى بداياته ، طرفى العملية الإبداعية وتمثلوهما تمثلا

صحيحا ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر الطبع والموهبة ، وأكدوا ضرورة توافر الآلات أو الأدوات والعوامل المكتسبة أو الإطار ، وقد صنف الكاتب أدوات الإطار الشعرى عندهم فى ثلاث مجموعات ، أحدها معرفية ، والثانية فنية ، والثالثة احترازية . فالإطار المعرفى يستوعب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفنى حفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة والتوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازى الاحتياطى فيضم العروض والقافية ، ومـا يتعلق بجانب «الصحة» فى اللغة ، وهو جانبها المعيارى بصفة عامة .

● ويتجاوز محمد عبد المطلب هذا الإطار الثقافى العام ، ليبحث عن مفهوم العلامة فى التراث ، فيطرق فى البداية أبواب المعاجم بغية الإحاطة بالمنطلقات الأساسية التى تمكنه من تحليل علاقات مصطلح العلامة بالاستعمالات اللغوية والفنية ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تتبعه عند النقاد والمنظرين واللغويين .

ومصطلح العلامة يجد تحديده ــ كما يشير الباحث ــ عند أبى هلال العسكرى اعتمادا على قيم الموافقة والمخالفة بينه وبين الدلالة ، والآية ، والأثر ، والسمة ، والأمارة ، والرسم ؛ على حين يجد تحديده عند مفكر حديث هو زكى نجيب محمود على أساس المقابلة بينه وبين الرمز ، على اعتبار أن الرمز لا يكتفى بمجرد الدلالة بحيث يكون هناك طرفان فحسب ؛ طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشىء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى ذلك دلالة أخرى تعمل على إثارة شحنة عاطفية من نوع مقصود ، فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى ؛ إذ تتحول المشاعر ــ وهى حالات نفسية ــ إلى كلمات تنطق وتكتب .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة ارتباط مفهوم العلامة بعملية الكشف والبيان عند الجاحظ الذى استخدم كلمة البيان مدخلا للحديث عن وسائل التعرف التى يستعين بها الإنسان للوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى . فالبيان عنده اسم جامع لكل ما يكشف قناع المعنى ، ويهتك الحجاب دون الضمير ؛ «فبأى شىء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان» . وقد وسّع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ، كالإشارة والخط ، والنصبة ؛ والتى هى الحال الناطقة بغير لفظ ، والمشيرة بغير يد ، وذلك كدلالـة السماوات والأرض على الخالق .

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ؛ حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ، وهو ما يسميه الفارابى «مقولة» ، وترتد المقولات إلى ما كان ملفوظا به ، سواء دل أو لم يدل . أما على المعنى الأخص فلابد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسما أو كلمة أو أداة ، وكلها تعتمد عند الفارابى على ما هو مركوز فى النفس من المعانى المحددة ، وبهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفى والآخر واضح محسوس . والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ، وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما حتميا ، وإنما هناك تلازم عرفى كان من الممكن أن لا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر

ثم يتناول الباحث فكرة المواضعة عند ابن جنى ، وهى تقوم على وجود لزومى للإبانة عن الأشياء ، اعتمادا على القصد والوعى بما يتم التواضع عليه ، ويشير الباحث إلى أن النظرة التى سيطرت على القدماء فى عملية المواضعة كانت مزدوجة ثنائية ؛ فهناك تصور يجرى فى النفس ، وهناك معقول خارجى ملموس ، وكل المعارف تمثل عندهم نوعا من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن .

ومن جهة أخرى يرى الباحث أن الوضع عند عبد القاهر ليس عملية جزئية تتعلق بمعانى الكلمة المفردة ، ويتم التوقف بعدها ، بل لابد من مجاوزتها ، على حسب نظريته فى النظم ومعانى النحو ، حتى تتماسك عناصر التركيب فى كل دلالى واحد . ثم يتناول الكاتب بحث العلاقة بين اللفظ ــ أو العلامة ــ والمعنى عند الرازى والسكاكى وابن جنى ، وينتهى إلى أنهم جميعا قد تكلفوا كثيرا من الجهد والعنت ، وألحوا فى الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وبالرغم من ذلك ظل جهدهم يدور فى حدود الإطار الجزئى الذى لا يمكن تتبعه فى نظام اللغة بوصفه نسقا مطردا .

● ومن هذا المفهوم المعاصر للعلامة فى التراث ينتقل بنا حمادى صمود إلى بحث الشعر وصفته فى التراث أيضاً ، فيرى ابتداء أن الخطاب النقدى العربى الحديث ، المتصل بقضايا الشعر والأدب يتسم بالتنابذ وتباين المواقع الفكرية والأيديولوجية تبايناً يبلغ درجة القطيعة بين هذه التوجهات ، على حين يتضح فى هذا الخطاب نفسه غموض المفاهيم وتداخلها ، وأحياناً الخلط بينها ؛ ومن ثم فهو لا ينبنى على مقتضيات البحث والتبين . ويميز الكاتب فى دراسته بين مفهومين هما : الشعر باعتباره طريقة للكتابة ، والشعر بما هو صفة للكلام ، وهما امتداد للثنائية القائمة فى الدراسات الحديثة بين الشعر والشعرية ؛ بمعنى الوجه المخصوص للكتابة من جهة ، والقوانين الإنشائية الكلية من جهة ثانية .

إن تأسيس الكتابة الجديدة يقتضى ، فيما يرى الكاتب ، فهما صحيحاً لمفهوم الشعر عند القدماء ، وينبنى هذا المفهوم الذى تكشف عنه النصوص القديمة على أن النظم قد استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية فى باب ما سماه القدماء « تأليف العبارة » خصوصاً عند ابن وهب الكاتب ، وابن طباطبا العلوى ، وابن رشيق . وقد أكدت نصوص هؤلاء العلماء وغيرهم أن الانتظام ، وزنا وقافية ، يعد خصيصة تمييزية تتعلق بالبنية الخارجية للشعر ، لكنهم تبينوا أن هذه الطاقة التمييزية ليست قاطعة ؛ إذ هى بمثابة القيد ، على حين تظهر براعة الشاعر فى سيطرته على القيد المضروب ، على أن يذيب فى مساحة البيت البنية الصوتية والمعنوية معا ولعة الشعر مشدودة إلى هذه البنية الإيقاعية المتسلطة ، أما الفعل الشعرى فإنه يعد فعلا تحويليا يغير من طبيعة اللغة ذاتها ويعيد صياغتها بما يستجيب لمقتضيات النظامين اللغوى والإيقاعى ، فيؤدى كل منهما إلى تغيير بنية الآخر ، والفعل الإبداعى فى هذه الحالة يصبح بمثابة معادلة للسلطة ومجاوزتها فى آن واحد .

ولقد اعتمد عدد من النقاد ، خصوصا من تأثر منهم بالشروح الفلسفية ، على إبراز الترابط الجدلى بين طبيعة الشعر ووظيفته ، وأشاروا إلى

مصطلحى التخييل والمحاكاة ، وكانت لهم إضافات ناضجة تمثل فى التنظير قمة ماوصل إليه التفكير فى الشعر فى سياق قراءة فلاسفة المسلمين لأرسطو ، خصوصا عند القرطاجنى والسجلماسى فى كتابه « المنزع البديع » .

لقد اهتدى السجلماسى إلى أن موضوع الشعر هو طريقة القول فيه ، مما أدى الى رفع الحاجز بين الوظيفة والوسيلة ؛ وإذا كان التخيير ــ بمعنى تعديل المواصفات اللغوية ــ حتى يخرج الكلام غير مخرج العادة شرطا للتخييل ، فإن هذا يعنى أن إنتاج الدلالة يسلك طريق التخيير والتحويل ورسم صورة الشىء فى غيره بحثا عن الشبه الدقيق والعلاقة الخفية . والفعل الإبداعى إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوى من تبديل إنما يغير النظرة إلى الكون ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام المهيمن .

ولم يقتصر مفهوم الشعر على التصرف فى اللغة وحدها ، إذ يبرز الكاتب ماورد من إشارات عند القاضى الجرجانى والجاحظ وابن وهب وغيرهم تفيد فصل الشعر عن الدين والخروج عن مقولات العقل وقوانينه ، مبعثها جميعا احترام خصوصية الشعر . وإذا كان علم البلاغة قد اهتم بتفسير الظاهرة الإبداعية وضبط قوانينها العامة فإن هذه القوانين لاتقتصر صيغتها التوليدية على الفعل الشعرى وحده دون النثر ، بمعنى أن هذه القوانين ذاتها قادرة على أن تحدث فى المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية للشعر ، ويرجع ذلك إلى أنها قوانين كلية تقع فى الشعر والنثر ، وتركز على الكلام البليغ فى مقابل الكلام العادى .

إن الشعرية فى النظام النقدى والبلاغى القديم يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط فى الكتابة وإمكان من إمكانات إجراء الكلام؛ الشعرية إذن جنس ، والنثر والشعر أنواع له ؛ ومن ثم فإن إنتاج معنى أو نوع من المعنى يحدث فى المتلقى فعلا شعريا لايختص بنمط فى الكتابة دون نمط ؛ وكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ؛ وكثير من النثر شعر وإن لم يكن موزونا مقفى . ويناقش الباحث فى ختام دراسته حركات التجديد فى الشعر العربى الحديث ، والكتابات النقدية التى تهتم بالشعرية أكثر من اهتمامها بالشعر ، ويبدو أنها جاءت فى تقديره لتمارس الكتابة النقدية فى غياب بديل عن التصنيف القديم ، وتؤسس كيانها عليه وتعلن موته ، على حين تركز عملها التحويلى على الأوزان والقافية ، مما يجعل الكاتب يتساءل عن مدى مسئولية النموذج البيانى القديم ونظرية المعنى وإنتاجه عن تراجع الشعر .

● وتخصص نوال الإبراهيم دراستها عن طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى ، فتبرز المكانة المتميزة له فى سياق التراث النقدى ، مؤكدة أن كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » يعد أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره فى التراث ، ومن ثم تقرن مكانة كتابه بمكانة مقدمة ابن خلدون فى العلوم الاجتماعية ؛ ذلك أن حازما وابن خلدون قد عاشا فى القرن السابع للهجرة ، وهو قرن انحدار ؛ وإذا كانت المقدمة تأسيسا وبدءًا فإن المنهاج حلقة من حلقات تراث طويل ممتد فى درس الشعر ونقده . ولقد نهض تنظير حازم للشعر على أساس معرفى من نظرية المحاكاة ، وبخاصة فى تفسيرها الأرسطى ، ومن فهم فلاسفة الإسلام لها . وكان من الطبيعى أن تسود نظرية المحاكاة فى هذه العصور لسببين ؛ أولهما تداخل حقول المعرفة الإنسانية ، وعدم نضج كثير منها وقدرته على الاستقلال بمنهجه ومادته ، وثانيهما اهتمام فلاسفة العصور الوسطى بمعضلة السلوك الإنسانى وبطبيعة القيم .

وترى الكاتبة أنه بالرغم من قدم القول بالمحاكاة ، فإن هذه النظرية قد بلغت ذروة نضجها مع تنظير أرسطو لها ، ومن ثم استطاع مفكرو الإسلام الاستفادة الخلاقة منها . فتفاعل تراث العرب فى نقد الشعر ، وجله تطبيقى ، مع هذه التنظيرات . وتعرض الكاتبة بالتحليل لحد الشعر عند حازم ، فتذكر أنه يستخدم مجموعة من المصطلحات ، أهمها المحاكاة والتخيل والتخييل والقوة المتخيلة ، وأنه لذلك يعى أطرافا أربعة للفن ؛ أولها المدرَك ، وثانيها الفنان المدرك ، وثالثها العمل الفنى ، ورابعها المتلقى . أما المحاكاة لدى حازم فهى تشمل كل ما يقع فى خبرة الشاعر وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . ويقسم حازم المحاكاة إلى ضروب أربعة ؛ هى محاكاة التحسين ، ومحاكاة التقبيح ، ومحاكاة المطابقة ، والمحاكاة التامة التفصيلية . والمحاكاة عنده إما أن تزين أمراً لتجعله محبوباً لدى المتلقى بحيث يحمده ويقبل عليه ، وإما أن تعطل أمراً من كل زينة لتجعله مذموما لدى المتلقى ، بحيث ينفر منه ويتجنبه .

وتتوقف الكاتبة عند مصطلح الخيال ؛ الذى هو القدرة الخلاقة الابتكارية لدى حازم ؛ إذ إن الخيال عنده هو المسئول عن القوى الثلاث ! القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة ؛ وهذه القوى هى التى تتصل بوضوح الذاكرة وانتظامها وترتيبها ، وقدرة الشاعر على النظم والأسلوب وإصابة الغرض . ومن خلال تفصيل أغراض الشعر وطرائقه يصل حازم إلى تأكيد الأهمية القصوى للشعر والشاعر .

● فإذا ما تركنا الشعر والتفتنا إلى بعض الظواهر النقدية المهمة التى تمتد لتغطى المجال الأدبى على مستوى نوعى آخر ، طالعتنا ترجمة مكارم الغمرى لدراسة المستشرق الروسى إغناطيوس كراتشكوفسكى حول البديع العربى فى القرن التاسع الميلادى ، وتهدف هذه الدراسة لتحديد بعض الخطوط العامة لنشأة البديع العربى وبروزه بوصفه ظاهرة متميزة فى تلك المرحلة الأولية فى القرن التاسع الميلادى .

ويرى الكاتب أنه كانت هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع معروفة فى الأدب العالمى ، وهى الإغريقية والهندية والعربية ، وكلها أصيلة إذا قيست بمدى تأثيرها فى مجالها الخاص . مما يطرح السؤال التالى : هل برز البديع العربى فى مجال لغته الخاصة ، أو أننا هنا بصدد أحد الفروع المتعددة لمنهج أرسطو فحسب ؟

ويذهب كرا تشكوفسكى إلى أن البديع اليونانى لم يكن له تأثير مباشر على نشوء البديع العربى وتطوره ؛ فليس فى مكنتنا ــ كما يقول ــ إماطة اللثام عن أى أثر لأفكار أرسطو فى الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً كبيراً فى الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف الإغريقى ، وخير نموذج لذلك هو الجاحظ . بل يمكن الجزم ــ فى تقدير الباحث ــ بأن أرسطو لم يكن له أى تأثير على تطور تحليل

الإنتاج الشعرى عند العرب ؛ وبأن فن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر فى تاريخ البديع العربى الذى ولد فى بيئة مغايرة تماماً ؛ فى دائرة اللغويين العرب ، والمتأدبين الذى كانوا ينطلقون من متابعاتهم للغتهم الأم وتربتها الخاصة ، لا من نظرية غريبة عنهم .

وفضلاً عن ذلك يرى كراتشكوفسكى أن لدينا أساساً متيناً نعتمد عليه فى تصور تقاليد البديع فى الأدب العربى ؛ وبخاصة منذ ابن المعتز الذى يعد رائداً لهذا المجال فى كتابه المعروف بأصالته وسبقه . وهو كتاب يثبت فيه أن الجديد لم ينشأ مع شعراء الاتجاه المحدث فى عصره ، بل نجد عناصر هذا الأسلوب ماثلة فى القرآن والأحاديث ولغة البدو ، وينحصر الخلاف فى أن هذه الأشكال المجازية لم تكن فى القديم بهذه الكثرة الكمية التى تلاحظ فى الأدب المحدث . وإذا كان ابن المعتز يرتبط فى تقدير الباحث بالجاحظ الذى يعد رجلا موسوعيا وفيلسوفا طبيعيا تعرض لبعض قضايا النظرية الأدبية ، فإن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لوجهة مؤلف « كتاب البديع » ، بل إن الفارق بينهما عظيم إلى الحد الذى يجعل من الممكن القول بصفة مبدئية باستحالة اعتبار الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ ذلك لأن تكوينه الفكرى كله ينفى إمكان التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى ، هذا التحليل الذى يعد ابن المعتز أول من قام به من النقاد العرب . ومن ثم لا يمكن القول بأن منهجه قد اعتمد على الجاحظ أو اقتبس منه أو تأثر به بشكل مباشر .

أما الممثل الثالث للبديع العربى فى هذه الدراسة فهو قدامة بن جعفر الذى يرى كراتشكوفسكى أن مؤلفه « نقد الشعر » يفوق إلى حد كبير عمل ابن المعتز نفسه ، من جهة ثرائه وخطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع ، بل إنه فوق ذلك يختلف عن الأعمال الأخرى فى سائر الجوانب المتبقية ، ويضيف الباحث بأنه يمكن القول بأن وقعه يبدو أحيانا كما لو كان غريبا ، وهو يرى أن التفسير المقنع لهذا يتمثل فى قصة حياة قدامة واشتغاله بالفلسفة والمنطق ، وقربه من الذين كانوا مهتمين بترجمات اليونانيين ، ومع ذلك فكتابته لا تخلو من أصالة واقتدار يقرنه بكل من الجاحظ وابن المعتز .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد أن الشاعر الأمير قد حاز قصب السبق فى تاريخ البديع العربى ، فتقدم الجاحظ الموسوعى الممتع ، على حين يأتى قدامة ـ تلميذ اليونانيين المتكلف ـ تاليا للاثنين ، ثم يقول فى النهاية إنه ربما تشكل تاريخ البديع العربى بطريقة مغايرة لو أن أفكار الجاحظ الفلسفية الطبيعية قد أخصبت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المنهج المنطقى لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . ولكن تاريخ البديع العربى قد سار بشكل مخالف لهذا الافتراض الذى تصوره الباحث ، وربط فيه بين حلقات السلسلة المتصلة .

● وعن ابن المعتز أيضا يكتب جابر عصفور بحثه «قراءة محدثة فى ناقد قديم» ؛ فيرى أن الصراع الذى دار بين « القدماء » و « المحدثين » فى القرن الثالث للهجرة كان هو الدافع الموجه لنشاط الشاعر الناقد الخليفة عبد الله بن المعتز ، وصفة « القدماء » تشمل « أنصار الاتباع » وأنصار « طريقة القدماء » و« أهل النقل » ؛ أما صفة « المحدثين » فتشمل أنصار الابتداع ؛ حيث « طريقة المحدثين » و « أهل العقل » فى تجاوب فكرى متكامل ـ على مستوى الصفتين كلتيهما ـ من الفكر الدينى إلى الإبداع الأدبى ، على نحو جعل التضاد بين القدماء والمحدثين تضادا تضرب أصوله بجذورها فى صراع تاريخى متعين ، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعا وفكرا ، وجعل التعارضات الإبداعية الفكرية موازية لتعارضات سياسية تشريعية من ناحية ،ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراعات المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية ، كما تتصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ منتقلة من التقارب مع أهل العقل فى عصرها الأول ، إلى التقارب مع أهل النقل فى عصرها الثانى .

وتتصل كتابات ابن المعتز اتصالا وثيقا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء « النقلى » الذى مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من ناحية أخرى . وهو اتصال حتمته صلته بأساتذته من أهل النقل ، وعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسى ، ودعمها وعى ابن المعتز الطبقى ـ ونطق بها ـ فى أشكال ممارساته الفكرية والإبداعية ، التى تتقاطع مع فكر الحنابلة عند مفهومى « الجبر » و « التقليد » لتؤدى دورها التبريرى بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز فى مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات لتجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها ؛ فيتجاوب التبرير الفكرى لعالم اجتماعى ثابت ، لحمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكرى موازٍ لعالم أدبى ثابت بدوره ، لحمته الطبع الذى يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذى يرادف التقليد . وهذا ماتكشفه قراءة «طبقات الشعراء» الذى يوظف ليكون عنصرا من العناصر التى تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية ؛ إذ نجد احتفاءاً بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بنى العباس ، مع تجاهل الشعر الذى يمكن أن يعكرّ ذكره على هذه الغاية ، ثم الاحتفاء بموالى بنى العباس ، من أمثال سديف وأبى دلامة ومنصور النمرى . ويفتتح « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، وتقسيم للعلم إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة وأعلاها بجنس الملوك ، يفضى إلى مبادىء تتصل بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية أخرى ، فيتحول بالقيمة الجمالية إلى قيمة طبقية فى أكثر من حالة . ويتصل هذا الوعى ـ عند الباحث ـ بنوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته ؛ الأمر الذى قد يوحى بتناقض بين التقليد فى العقيدة ، ونفى صفة الجبر فى الأخلاق . غير أن المسألة تمر بعملية تأويلية تفرق بين المجون والزندقة ، ويتدعم هذا التأويل باجتهادات فقهية وتخريجات اعتقادية ينتجها هذا العالم المترف لتبرير ما يدور فيه .

ويشير الباحث إلى أن كتاب « طبقات الشعراء » لابن المعتز ينطوى على غرض سياسى محدد ، يتصل بالصراع الذى وقع بين الأسرة العباسية وخصومها ، ولكنه يتجاور مع غرض أدبى ويتأثر به ؛ إذ أنه من المنظور الأدبى كتاب عن طبقات الشعراء المحدثين الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة . وينكشف هذا الغرض السياسى من المعنى المحدد الذى يتخذه مصطلح « المحدثين » فى سياقات الكتاب وما تنطوى عليه السياقات من معانٍ متعددة ، تقترن بمصطلح « الطبقات » الذى يرتبط بمعنى تتابع الزمن وتسوية القيمة فى آخر المطاف ، ثم الإلحاح على « الطبع » فى مقابل « التكلف » و « الصنعة » . والنموذج الأصلى للشاعر المطبوع أنه « بَدوى السمات » ، « أعرابى » الملامح ،

« شفاهى » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التى تميز بها الكبار من الشعراء القدامى ، وهى صفات تتردد مصاحبتها كثيرا فى « طبقات الشعراء » مع اللوازم التى يتسم بها شعرهم من « دنو المأخذ » قرينة الألفاظ التى هى « فى عذوبة الماء الزلال » والمعانى التى هى « أرق من السحر الحلال » . فيكون الإلحاح على الوضوح قرين إيثار التشبيه على الاستعارة ، وتكون الحقيقة معطى جاهزا سابقا فى الوجود والرتبة ، ويكون كل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم .

● ونمضى فى تتبع ظواهر النقد العربى البارزة ، لنصل إلى دراسة محمد مصطفى هدارة عن الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، وتطبيقاتها فى النقد العربى القديم حيث يرى الباحث أن قضية السرقات تعد من القضايا التى احتلت جانبا له أهميته فى تراثنا النقدى ، لا بوصفها من القضايا التى شغل بها النقاد العرب . ولكن بوصفها من المعايير التى تحدد مدى أصالة الشاعر أو الكاتب ، فضلا عن الدين الذى يتجلى فى أعماله الأدبية لمن سبقه على درب الإبداع الأدبى . ومع أن لفظ « السرقة » يعطى كثيرا مع المعانى فى الميدان الأدبى ؛ فإنها كانت تعنى عند النقاد أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحرير وما أشبه . وإذا كانت السرقات فى مجال الأدب العربى قد تزامنت فى الظهور مع رواية الشعر الجاهلى ، فقد كانت قضية السرقات الأدبية لها وجودها فى الآداب القديمة ، اليونانى منه والرومانى ، وربما كانت أكثر شيوعا فى هذه الحقب الماضية ، لغياب القوانين التى تحفظ حق التأليف ، وتعاقب على السطوفى فى ذلك المجال . ولا يخفى الباحث مدى اختلاف النقاد العرب القدامى فى مواقفهم من هذه القضية . وتفاوت أحكامهم النظرية فى تحديد قضية السرقات ، ومن ثم تفاوت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية وهم يتناولون شعر الشعراء . ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى ما رآه بعض النقاد المحدثين عندما ذهبوا إلى أن الدراسة النقدية لقضية السرقات لم تظهر إلا بظهور أبى تمام ، أو أن قضية السرقات عندما طرحت فى المجال النقدى لم تكن بعيدة عن هوى النقاد ، ومواقفهم التى لم تكن بعيدة عن الانحياز لجانب على حساب آخر . ومع ذلك ، نرى الباحث ـــ وهو يتناول الأبعاد النظرية لقضية السرقات منذ القرن الثانى الهجرى حتى القرن الخامس تقريبا ـ يحدثنا عن بروز أفكار نقدية مضيئة ، وبقع مظلمة ، تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التى تتصل بالإبداع الأدبى .

وقد توقف الباحث عند ابن طباطبا العلوى بوصفه من أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، بما أسهم به من فكرة جديدة ، تتمثل فيما يسميه الباحثون المحدثون بالإطار الشعرى ؛ حيث أفرد لها كتابا سماه « تهذيب الطبع » ، وقد ضاع هذا الكتاب فيما ضاع من تراث . وإذا كان ابن طباطبا قد تحدث عن الإطار الشعرى ، فقد تحدث الآمدى عن الإطار الثقافى ؛ أى ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة بوجه عام . ولا يغفل الباحث الحركة النقدية التى أثيرت حول المتنبى ، فنراه يأخذ على الحاتمى ـ فى تعرضه لشعر المتنبى ـ تجاهله للإطار الثقافى الذى يضم قراءات الشاعر وتجاربه ومشاهداته . وعندما يتعرض الباحث للجرجانى وكتابه « الوساطة » ، نراه يبرز ما ذهب إليه من استنفاد الأولين للمعانى ، إلا أنه ـ أى الجرجانى ـ كان يؤمن بتأثير العصر الزمنى ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، على عكس الأقدمين الذين قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل لبعض المعانى .

ويحدثنا الباحث عن دور أبى هلال العسكرى فى إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، عندما تحدث عن فكرة « توارد الخواطر » ، وإدراكه لأثر الإطار الثقافى فى وجود التشابه فى المعانى ، وأثر الإطار الشعرى عندما جعل المعانى على ضربين : مبتدع ومولد . كذلك يشير الباحث إلى دور ابن رشيق القيروانى وكتابه « العمدة » فى تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، واستيعابه لجميع الأفكار التى سبقته ، وما أضاف إليها من ابتكاره الخاص . وينهى الباحث مقاله بوقفة مع عبد القاهر الجرجانى ، الذى وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات فيما يقول الباحث ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفنى ؛ بحيث لا تصير مجرد تتبع قائم على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبتدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

● وإذا كان تتابع الشروح المتوالية لدواوين الشعراء يمثل من المنظور التحليلى ظاهرة متميزة أخرى فى النقد العربى ، فإن دراسته أقرب إلى مجال الكشف عن طبيعة التذوق لدى هؤلاء الشراح ، وقياس مجالات عملهم التطبيقى المحدد ، وهى المجالات التى يقدمها الهادى الجطلاوى فى بحثه عن خصائص الشروح العربية على ديوان أبى تمام ؛ فيرصد فى بدايته الحركة النقدية التى دارت حول أبى تمام ، وقسمت الناس إلى فريقين : مؤيد أو متعصب ، يرى أنه « رأس فى الشعر ، مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل : مذهب الطائى » ؛ ومن طعن فى مذهبه وألح على نقائصه . وقد استفاد الأدب والنقد من هذه الخصومة ، وانتفع بها شرح الشعر بخاصة ؛ فكانت الشروح على ديوان أبى تمام كثيرة غزيرة ، يرى الكاتب فيها مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن تستشف منها الطريقة التى كان يتوخاها العرب فى شرح النص الأدبى ، والتطور المحتمل الذى ربما شهدته تلك الطريقة ، كما قد نقع فى تلك الشروح على بعض الخصائص التى تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتنير السبل إلى بعض المناهج العلمية المجدية فى تحليل النص الأدبى .

أما شرح الشعر فى الأدب فقد مر ـــ فى تقدير الباحث ـ بثلاث مراحل ؛ من مرحلة رواية الشعر وتناقله شفويا ، كان الشرح فيها ضعيفا عرضيا ، إلى مرحلة ثانية ركزوا فيها على جمع الشعر وتدوينه ـ ويمثلها الصولى ـ ثم شرحه بطريقة أدبية فنية يصبح فيها الشرح مستقلا بنفسه ؛ ثم مرحلة ثالثة بلغ الشرح فيها درجة النضج والاكتمال ، ويمثلها المرزوقى والمعرى والتبريزى . أما فى عصر النهضة فكانت الغاية إحياء التراث العربى بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ولقد اهتمت هذه الشروح جميعا ، فى المقام الأول ، بالشرح اللغوى للبيت ، ملتزمة البيت وحدة معنوية مستقلة معزولة عن بقية الأبيات فى القصيدة ، وقد اختلط بهذا الشرح ـ منذ البداية ـ لون من النقد ، كان غير موضوعى عند الصولى والمرزوقى ، ثم أكثر موضوعية عند الآمدى ، أما آراء المعرى والتبريزى فكانت أقرب إلى الرصانة .

وإذا كان الشراح كلهم قد وقفوا من اللغة موقفا واحدا ينظر إليها نظرة معيارية تقعيدية ، فتقسمها إلى لغة فصيحة عالية حسنة ، ولغة وضيعة مبتذلة رديئة ، فإن أبا العلاء المعرى كان يحرص على تتبع التطور الدلالى للكلمة المشروحة ، كما التفت الشراح إلى ظاهرة الخروج على المألوف ، على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبى تمام ، ونبهوا - وبخاصة المعرى والتبريزى - على مواضع كان الشاعر فيها مبتكرا مبتدعا لصيغ تعبيرية لم يسبقه إليها أحد من الشعراء ، كما نبها إلى عبارات كانت مخالفة للاستعمال الجارى فى كلام العرب . أما شروح المعانى فكانت تقدم معنى البيت ، مع ميل إلى سلخه عن القصيدة ، وإضافة ملاحظات هامشية تختص بحدث تاريخى يقتضيه الشرح ، ثم الوقوف على مواطن الاقتباس فى شعر أبى تمام . وقد بدأ المرزوقى يستخدم النحو والبلاغة فى توضيح المعانى ، ثم أصبح للبيت الواحد فى المرحلة الأخيرة وجوه متعددة فى الرواية ، نجد المعرى يناظر بينها ليرضى ببعضها أحيانا ، أو يقترح بديلا شخصيا لها . وقد أدى الاهتمام بالمعانى فى الشرح إلى ما يسميه الكاتب النقد المعنوى ، الذى يركز على ما أخذه أبو تمام من السلف ، وما يعد من المعانى المشتركة أو الخاصة .

ويعدد الكاتب بعد ذلك مشاغل الشراح فى مجال الرواية والعروض والبلاغة والنحو والصرف ، شافعا هذا فى كل مجال ، بأثبات تحيل على أهم الاستخدامات التى تداولها شرّاح شعر أبى تمام ونقاده ، وأبرز الكاتب فى كل هذه المراحل ما يمكن أن يفيد منه الدرس الأسلوبى المحدث أو الدرس الأدبى بعامة ، وما يمكن أن يأخذه على هذه الشروح من خصائص تختلف وجهة النظر الحديثة إليها ، مثل هذا الموقف المعيارى الجامد للغة ، إلا فى حالات نادرة ، أو غير ذلك من القضايا .

● أما البحث الأخير فى ملف هذا العدد فهو كشف عن حلقة مهمة من آخر حلقات تراثنا النقدى ، حيث يقدم محمد زغلول سلام دراسة عن البلاغة والنقد فى مصر فى عصر المماليك من خلال كتاب جوهر الكنز لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى المصرى . وهو تلخيص لكتاب أكبر منه هو كتاب « كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة » ، لعماد الدين إسماعيل بن أحمد بن سعيد ، وقد عكف الابن نجم الدين ، على كتاب أبيه عماد الدين ، ملخصا ، بعد أن وجد فيه إسهابا عل من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ؛ حتى يسهل تناوله ، وينتظم شتات نوعه ، لمبتغيه ومحاوله .

ويعنى الباحث بوضع كتاب « كنز البراعة » فى مكانه من دائرة المؤلفات التى تدرس العلاقة بين البلاغة والنقد ؛ فيحدثنا عن تيارين متباينين تجاذبا هذه العلاقة ؛ حيث ينظر التيار الأول إلى البلاغة بوصفها جزءا من العملية النقدية لا ينفصل عنها ؛ فى حين يرى الثانى انفصال البلاغة فى التأليف عن العملية النقدية . ومع سيادة التيار الأول نرى الباحث يشرح أسلوبين فى التأليف داخل ذلك التيار ؛ الأول يجمع بين الحديث عن علم الشعر فى عمومه ، ويفصل القول فى صور التعبير فى أبواب البديع ، ويمثله ابن طباطبا فى كتابه « عيار الشعر » ؛ والثانى يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به ، ويمثله قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » . وينتهى الباحث إلى القول بأن الاتجاهين الأخيرين فى التأليف ، كانا ممثلين فى مصر فى القرن السابع الهجرى فى كتابى « كنز البراعة » لعماد الدين بن الأثير ، الذى سلك طريق ابن طباطبا وابن رشيق القيروانى ، و « تحرير التحبير » لابن أبى الإصبع ، الذى سلك طريق قدامة وابن منقذ . ويشير الباحث إلى ظاهرة بدأت سماتها فى الظهور منذ القرن السادس الهجرى ، ألمح إليها الشيخ أمين الخولى ، تتمثل فى وجود اتجاهين متباينين فى التأليف البلاغى ؛ اتجاه المشارقة من أبناء العراق وفارس ؛ حيث يغلب التقنين والمنطق ، وجفاف الشواهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها . واتجاه الشوام والمصريين ؛ حيث يقل الاعتماد على الحدود ، ويغلب التذوق ، وتكثر الاستعانة بالنصوص . ويبدو أن بعض المصريين أنفسهم ، كانوا على بينة من هذه الفروق عندما قالوا إن بلاغة المشارقة ليست كبلاغتنا .

ويذهب الباحث إلى أن الهدف من كتاب « جوهر الكنز » كان يتركز فى تعليم الصنعة البيانية ؛ شعرا ونثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التى تعين على تلك الصنعة . ولكن ذلك لا يحجب ما به من عناصر البحث البلاغى والنقدى ، فضلا عما به من مواضع جديدة فى ذلك الميدان . واللافت فى كتاب « جوهر الكنز » انتصاره للكلام المنثور على الكلام المنظوم ، مخالفا فى ذلك ابن رشيق . ويرى الباحث أن العصبية للفن الذى يمارسه صاحب الكتاب ، تقف وراء ما ذهب إليه من تفضيل . ومجمل القول فى كتاب جوهر الكنز ، أنه جامع لعدة أهداف ؛ فهو كتاب بلاغة ونقد ، وكنز لمجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة ، قد لا نجدها فى بعض المصادر المتاحة ، فضلا عن كشفه لطريقة المصريين والشوام فى التأليف البلاغى .

وبهذا البحث يكتمل ملف هذا العدد المخصص لتراثنا النقدى ، وإن كان موضوع التراث مفتوحا بطبيعته ، يتميز بقابليته القصوى للإسهامات المتجددة ، والقراءات العديدة ، والمراجعات المنهجية ؛ مما يجعل معاودة تناوله فى الجزء الثانى ضرورة تفرضها خصوبة الموضوع ، ويُغرى بها ثراء المشاركات العلمية الموعودة .

التحرير

حول روافد النقد الأدبي عند العرب

نظرة تحليل وتأصيل

أحمد طاهر حسنين

تراث العرب فى النقد الأدبى حافل ومتشعب ؛ فهو يمتد على مساحة زمنية قد تبلغ عشرة قرون ، تزيد أو تنقص بحسب أسلوب التناول ، وطوعا لمناهج قد تفرض نفسها على البحث ، ولكنها لا تستطيع بحال أن تغير من كفاءة « السمة اللترية » لهذا النقد إن جاز التعبير . وهذه السمة هى التى جعلته يتدفق عبر العصور بدرجة عالية ، وضمنت له الحياة فيما بعد ، بفضل قوة الدفع التى بدأ بها واستمد منها كل ما هو أصلح للبقاء والتجدد .

والناظر إلى هذا التراث يجد « توليفة » عجيبة من النظرات النقدية المتعددة والمتباينة فى الوقت ذاته ؛ وهى تأتى متداخلة فى المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارىء أن يجزم بأن هذا الناقد أو ذاك ذو منهج لغوى بحت ، أو بلاغى بحت ؛ لأنهم فى الحقيقة قد خلطوا بين هذه الأمور جميعها ؛ ومن ثم فإن كتابا نقديا واحدا قد يجىء ليحوى بين دفتيه نماذج للنظرات اللغوية والبلاغية والدينية والمنطقية جنبا إلى جنب ممزوجة ومتداخلة ، وأحيانا فى نسيج يصعب استلال خيط واحد منه ، إلا إذا كان الهدف هو تمزيقه والاستغناء عنه . قد تكون هذه مزيَّة ، وقد تعد عيبا ، ولكنها فى الحالتين حقيقة لا ينبغى تجاهلها .

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن النقد الأدبى عند العرب فى حقبة ما قد تبلور فى مدخل واحد ؛ ذلك لأن المؤلفات النقدية قد جاءت لتمزج بين المداخل جميعها . وربما كان هذا سببا فى استخدامنا لمصطلح « نظرات » دون مصطلح « مداخل » ؛ لأن المدخل فى رأينا أكثر تفردا وتميزا وخصوصية . ويؤيد هذه الحقيقة ما أشار إليه الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل من أن هناك مئات من المفهومات الجزئية ، أو المفهومات الواسعة جدا ، أو الضيقة جدا ، تطالع كل من يستقرىء النقد العربى القديم[1] .

فمثلا فى ضوء النظرات اللغوية الخالصة نستطيع أن نميز عددا من المستويات التى كان يتم تقويم الشعر العربى على أساسها . فهناك مستوى المعجم اللغوى ، أو على وجه أخص الدلالة المعجمية . لقد سيطرت هذه الدلالة بوصفها أساسا يفرق بين المقبول والمردود من الشعر ؛ وكلما احترم الشاعر هذه الدلالة كان فى مأمن من هجوم النقاد عليه . وفى المقابل فلو تصادف أن خرج بكلمة أو بكلمات عن حدود هذه الدلالة إلى ما كان يعد مناطق محرَّمة ، فإنه كان يتعرض لهجوم عنيف بلغ عنفه حدّ السباب الخلقى أحيانا . وكأن الناقد ـ كما يشير الدكتور ياسر شرف ـ « وصىّ مستخلف على قدرات الناس ومشاعرهم وأخيلتهم وعواطفهم ، يحبسها فى قواعد وأصول نسبت إلى من سبقهم ، ويمنعهم من مغادرتها باتباع جبرى لا يقرّ الحرية منطلقا للتعبير ، ويتخذ من التكرار أساس كل تقدم »[2] .

ولهذا فقد كان على الشاعر أن يلتزم بالأنماط الصرفية والتراكيب النحوية المقررة ؛ وأى تلاعب فى الاشتقاقات أو التراكيب التى حظيت بالتدوين كان مدعاة لتساؤل ولفت نظر .

هذا عن النظرات اللغوية الخالصة . باختصار كان على لغة الشعر أن تجىء خاضعة للدلالة المعجمية التى حددتها كتب اللغة ، ووفق ما ورد فى القرآن الكريم ، وأن تكون هذه اللغة متمشية مع مقاييس الانسجام الصوتى . وكذلك كان على الشاعر أن يخضع تعبيره

لكل الأنماط الصرفية والنحوية ولا يحيد عنها . وأخيرا كان عليه فى شعره ألا يخالف النماذج الشعرية الموروثة . ومن هنا صح لنا أن نقول إن هذه النظرات من الممكن أن تستوى بذاتها لتمثل نظرية يطلق عليها : **نظرية الكمال اللغوى** .

ويأتى دور النظرات البلاغية لتتزاوج مع هذه النظرية ولكن تحت مصطلح آخر من الممكن أن يطلق عليه : **نظرية الجمال البلاغى** .

ومنهما معا : نظرية الكمال اللغوى ، ونظرية الجمال البلاغى ، يتكون « الأساس » فى صرح النقد الأدبى القديم عند العرب . وإذا قلت هنا الأساس فإننى أستعمل الكلمة بمعناها الشائع فى بناء العمارات والمنشآت والمبانى ؛ نعم الأساس الذى يقوم عليه صرح النقد .

هذا وتأتى النظرات المنطقية والدينية والخلقية وماشاكلها لتكمل الصرح وتشد من أركانه .

هدف هذه المقالة هو الكشف عن روافد هذه النظرات النقدية أو بعضها كلما أمكن هذا ، وذلك بغية الوقوف على نوعية العلاقة أو العلاقات بين النقد الأدبى عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وقد يستلزم هذا أن نبدأ بأوليات هذا النقد ، وأن نسايره تاريخيا منذ العصر الجاهلى حتى القرن الخامس الهجرى ، وعلى الأخص عند عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) .

إننا إذ ننطلق مع تاريخ النقد الأدبى عند العرب منذ بداياته قد لا نجد ما يشفى الغلة ؛ لأنه من الصعب الوقوف على البدايات الحقيقية لهذا النقد ، نظراً لأن ثمة حلقات مفقودة فى تاريخ التطور الأدبى للشعر نفسه[٣] .

وقد يعضد هذا الرأى ما قاله فون جرونيباوم Von Grunebaum من أن بدايات الشعر إنما تندّ عن متناول أيدينا ؛ فإن القديس نيلوس St.Nilus (توفى حوالى ٤٣٠م) قد لاحظ حين مشاهدته لإحدى الإغارات البدوية على معبد بسيناء سنة ٤١٠م أن العرب فى تلك الأونة حين يحتلفون بنزولهم على مكان به ماء إنما كانوا ينشدون بعض الأغانى . ويؤكد هذا أيضا بعض النقوش ؛ ولكن هذه الأغانى فى عمومها لم تكن فنية ؛ وهذا ما يجعل الصلة منبتّة بينها وبين ما ظهر فيما بعد من شعر فيه فنية وإبداع[٤] .

وبرغم ذلك ما تزال هناك إشارات تدل على قيام النقد الأدبى جنبا إلى جنب مع الإنتاج الشعرى للعرب فى تلك الأونة المبكرة ، أى قبل ظهور الإسلام . ولقد صال الباحثون وجالوا فى موضوعية الأحكام النقدية أو عدم موضوعيتها ؛ وهذا ما لا يعنينا هنا ؛ لأن ما يهمنى بالدرجة الأولى هو روافد هذا النقد .

وفى رأيى أن روافد النقد الجاهلى تتمثل فى واحد أو أكثر من العوامل التالية :

البيئة الاجتماعية للعرب ؛ والخلفية اللغوية ؛ والذوق الجمالى العام .

وقد تفيدنا بعض الإشارات من التاريخ الأدبى أو من التاريخ العام للعرب فى الاستئناس بها على طريق البحث فى تلك الروافد .

لقد اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وشى أو برود أو حلى . ولا شك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالته التى لا بد أنها كانت أمرا مقررا ومتواضعا عليه ، على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص[٥] .

وبالإضافة إلى هذا فإنه لا ينبغى أن نغفل تسميات بعض الشعراء بألقاب أو sobriquets ، كـ « المهلهل » مثلا ، الذى يقال إنه قد أطلق عليه هذا اللقب نظراً لما فى شعره من « هلهلة » واضطراب وعدم اتساق ، أو ربما لأنه كان السبّاق إلى « هلهلة » الشعر ، بمعنى تبسيطه وتنعيمه ، وذلك عن طريق تجنب استخدام الغريب أو الحوشىّ فيه[٦] .

فى ضوء هذه الحقيقة قد نلتمس بعض العذر فى الإشارة إلى أهمية كتاب يظهر فيما بعد ، هو كتاب **فحولة الشعراء للأصمعى** (ت ٢١٦هـ) ؛ وهو الذى بنى نقده فيه على مصطلحات مثل : فصيح أو حجة أو فحل أو ليس بفحل . والنظرة السريعة قد لا تضع الكتاب فى مكانه الحقيقى ، ولكنا إذا أمعنا النظر فى ضوء الظروف اللغوية والأدبية لعصر الأصمعى لأدركنا أن صفة الفحولة كانت وصفا له دلالته : فصفة **فحل** فى المجال الأدبى ربما كانت تناظر كلمة **فصيح** أو **حجة** فى مجال اللغة ، أو كلمة **ثقة** فى ميدان علم الحديث ، أو نسّابة فى علم التاريخ[٧] .

كذلك فإن بعض القصائد قد عرفت بعناوين أو ألقاب rubrics مثل سمط ، يتيمة ، حولية ، وما إلى ذلك . ولا شك أن هذه المصطلحات كانت مستقرة أو شبه مستقرة على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص بحسب مواصفات معينة ، وكان السامع لها ولا شك على علم بتضمناتها[٨] . وعلى ذلك فإننا نتفق مع فون جرونيباوم حين قال مشيرا إلى الآثار المبكرة للشعر العربى إن مدرسة ما كانت هناك ، وإنها قد ظلت تعمل على الأقل لبعض الوقت[٩] . ونحن من جانبنا لا نرى قيمة لهذه المدرسة إلا إذا تصورنا عددا من الأسس كانت مألوفة ومتفقاً عليها على الأقل بين الصفوة من أصحاب الذوق المتخصص كما أشرنا .

كل هذا يجعلنا نميل إلى أنه خلال العصر الجاهلى كان هناك لون ما من النقد الأدبى ، وأنه عاش جنبا إلى جنب مع الشعر نفسه ، وأن هذا النوع من النقد ـ وهذا مهم ـ قد استمد قيمه ومعاييره من العرف اللغوى السائد ، ومن القيم الاجتماعية أو الأدبية الموروثة ، بالإضافة إلى الذوق العام .

فطرفة بن العبد يصرّ على وجوب استخدام الشاعر لمفردات دقيقة تصدق دلالاتها اللغوية المتعارفة على ما يقصد إليه فعلا . ومن هنا فقد عاب استخدام كلمة « صيعرية » فى وصف جمل لأن « الصيعرية » تصف الناقة .

والنابغة كان على وعى بدلالة ما يعنيه كل من جمْع القلة وجمع الكثرة ، حتى دون علم بالمصطلحات . ولهذا فقد آخذ حسان بن ثابت على استعماله صيغتىْ الجمع : **جفنات وأسياف** (وهما جمع قلة) فى معرض الفخر . وكان متوقعا من الشاعر فى هذا الموقف أن يبالغ فيستخدم الصيغتينْ الأخريين الأكثر تناسبا مع ما يعبر عنه ، وهما (جمع الكثرة) : **جفان وسيوف**[١٠] .

وأم جندب زوجة امرىء القيس ربما كانت على وعى ساد وانتشر

حول تكنيك الشعر ، أو على وجه أخص بالانسجام الصوتى والتراسل اللفظى فى الشعر ، حتى دون معرفة بالمصطلحات ؛ بل أكثر من هذا كانت تمتاح الآراء السائدة حول الموازنات . سألها زوجها امرؤ القيس أن توازن بين شعره وشعر علقمة ، فطلبت من الشاعرين أن يقول كل منهما شعرا فى غرض واحد ، وأيضا أن يستخدما القافية نفسها .

وليس لنا ولا لأحد أن يشكك فى صحة هذه الروايات وأمثالها ؛ لأنها جاءت موثقة بإسناد كهذا الذى نجده فى علم الحديث ، وأيضا لأنها مذكورة فى أكثر من مصدر[١١] .

بل قيل أيضا إن بعض الأمور العروضية قد لا حظها الجاهليون ، كالإقواء فى شعر النابغة . ولا يعيبهم أنهم لم يشيروا إليه بمعناه الاصطلاحى الذى عرف به فيما بعد . ولعل ذلك راجع إلى ذوق فطرى منشؤه أن الأذن كانت تحظى بتدريب من نوع ما ؛ وهذا الذوق كان يمكّنها من التمييز بين المتناسق والمضطرب[١٢] .

وهكذا فإن أسس النقد فى العصر الجاهلى إنما مردها ـ كما نرى ـ إلى روافد البيئة والذوق أو العرف الأدبى السائد ، بالإضافة إلى بعض الأنماط اللغوية التى كانت قد استقرت ، وهى التى ستتبلور فيما بعد ، ويصبح لها شأن بفضل حركة التدوين ـ على ما سنرى .

هذا على حين أننا خلال الحقبة المبكرة لظهور الإسلام ، وحتى أواخر القرن الثانى الهجرى تقريبا ، نجد مبادىء نقدية توافرت لها صفة التوثيق ، ولكن روافدها هذه المرة قد تتحددِ فى عدد من الأحداث التاريخية ، أو تجىء نتيجة مباشرة لتطورات أدبية معينة ، أو تنبع من بعض مناقشات اجتماعية ، ولكنها فى عمومها تتركز حول بعض المبادىء الإسلامية : **العقيدة الإسلامية** ؛ وأهم ما تعتمد عليه هو الصدق : صدق المسلم فى عقيدته ، وصدقه مع إخوانه ؛ ونبل العاطفة وتساميها بما يرفعها إلى الإطار الذى رسمه الإسلام لتحرك المسلم ؛ والعفة أو الخلق أو التقوى بصفة عامة .

قد يصح أن الرسول (ص) قد أذن لحسان بن ثابت أن ينظم شعرا يهجو به أبا سفيان بن الحارث ، ونوفل بن الحارث[١٣] ، ولكنها حادثة جزئية قد لا تتناقض والتيار العام .

وقد ساعد الإسلام على ظهور فكرة استحسان الشعر فقط إذا اشتمل على مبادىء دينية . ومن أجل ذلك جاء إعجاب النبى محمد (ص) بالشاعر لبيد فى قوله :

ألا كل شىء ما خلا الله باطل
وكل نعيم لا محالة زائل

قائلا إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر[١٤] .

كان يطلب من الشاعر أن يكون صادقا فى وصف الأشياء كما يراها فى الواقع . الصدق الفنى لم يكن ليهمّهم بقدر ما كان يعنيهم الصدق الواقعى الذى جعلت مجافاته إحدى علامات النفاق والمنافق فى حديث الرسول (ص) : « آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب ، وإذا وعد أخلف ، وإذا اؤتمن خان »[١٥] . ومن هنا راح عمر بن الخطاب يمدح زهيرا بأنه « كان لا يعاظل فى القول أو فى المدح ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه »[١٦] ، أو « أنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال »[١٧] .

ظل المعيار دائما هكذا : كل ما يتمشى مع تعاليم الإسلام كان محلا للتقدير . وهاهو ذا عمر بن الخطاب فى معرض آخر يقول : « ارووا من الشعر أعفّه »[١٨] . هذا الاتجاه قد سيطر وساد الآراء النقدية لتلك الحقبة الباكرة من تاريخ المسلمين . قال سحيم :

كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فيعلق على ذلك الخليفة عمر بن الخطاب موجها مؤاخذته للشاعر : لو قدمت الإسلام على الشيب لكافأتك[١٩] . إلى هذا المدى تبلغ الحساسية ، ليس فقط فى الانتصار لهذا التيار الدينى فى تقويم الشعر ، بل نجدها أيضا متمثلة فى أشياء شكلية صرف ، تتعلق بوجوب تقديم كلمة الإسلام على كلمة الشيب .

وهناك أيضا بعض حوادث معينة ، أدبية وتاريخية ، أدت كذلك إلى تغذية قنوات النقد . والموازنات العامة بين الشعراء تجىء فى مقدمة هذه الحوادث . لقد انقسم الشعراء زمن الرسول (ص) إلى فريقين : فريق وقف بجانب الرسول (ص) وهم حمزة بن عبدالمطلب ، وكعب بن مالك ، وحسان بن ثابت ، ووقف فى جانب قريش : هشام بن المغيرة ، وضرار بن الخطاب ، وعبد الله بن الزبعرى[٢٠] .

وموقف الفريقيْن ولا شك كان مدعاة لأن يقارن الناس أو يوازنوا بين ما قاله هؤلاء وما قاله أولئك . وهذه الحركة يجب أن تنال دراسة أشمل وأعمق ، لأنها تحمل بذور الموازنات المنهجية التى ما كان لها أن تظهر من العدم ، وهى التى قادها الآمدى فى القرن الرابع الهجرى . ولو ذهبنا نتقصى الأسباب أو الروافد لفكرة الموازنات فى النقد فقد نقول إنها انعكاس صادق لنغمة العصر . إنها تقوم على فكرة التقابل التى نجد نماذجها فى القرآن الكريم ، أو فى الحديث النبوى ، أو على المستوى الفقهى العام .

ففى القرآن الكريم كثير من النماذج التى تقارن حال فئة ما بحال فئة أخرى . وخذ على سبيل المثال قوله تعالى : « فأما من أعطى واتّقى وصدّق بالحسنى فسنيسّره لليسرى . وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسّره للعسرى » . وفى الحديث الشريف يقول النبى (ص) : «مثلى ومثل الأنبياء قبلى كمثل رجل بنى بيتا فجمّله وحسّنه إلا موضع لبنة ، فكان الناس إذا رأوه قالوا هلاّ وضعت هذه اللبنة ؟ فأنا اللبنة ، وأنا خاتم النبيين » . ومثل هذا كثير .

لب الموازنة أو التقابل : **حيثيات ونتيجة . وهذا هو الموقف هنا . ويظل هو هو فى الموازنات الأدبية . والقياس يلعب دوره هنا وهناك ؛** فإذا كان إبليس ـ على ما يقال ـ هو أول من استعمل القياس حين قارن بينه وبين آدم « أنا خير منه ، خلقتنى من نار وخلقته من طين » (سورة **الأعراف آية ١٢ ، وسورة صٓ ، آية ٧٦) ، فقد نجد صدى هذا القياس موجودا فى فكرة الموازنات الأدبية . صحيح أن الموضوع مختلف ؛ فقد يكون عقائديا أو فقهيا أو لغويا أو أدبيا ، ومع ذلك فالإطار واحد فى كل مرة[٢١] .**

وفى خلال العصر الأموى ازدهر النقد الأدبى . ولا نستطيع أن نتجاهل المجالس التى كانت تعقدها عقيلة بنت عقيل ، وسكينة بنت الحسين بن على ، وكذا الخليفة عبد الملك .

وفي هذه المجالس تقرر كثير من المبادىء النقدية التي ينتظمها جميعا تيار الدين . وقد أجتزىء هنا باقتباس بعض النماذج . فمجلس عقيلة على سبيل المثال قد ضم شعراء الحب من أمثال جميل بثينة ، والأحوص ، وكثير عزة . وقد نقدت عقيلة بيتا لكثير يقول :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثل لى ليلى بكل سبيل

توجهت إلى الشاعر قائلة : « أنت ألأم العرب عهدا » ؛ لأنه عزم على نسيان حبيبته[٢٢] .

هذا المقياس من الممكن أن يدرج ـ كما اعتاد الباحثون أن يفعلوا ـ تحت مبدأ نبل العاطفة أو سماجتها . وهو مبدأ يتردد كثيرا في تاريخ النقد ، ولكن ما يعنينا هنا ونحن نناقش روافد النقد أن نبحث عن الأساس الذي يردّ إليه هذا المبدأ . وواضح جدا أنه ينبع من فكرة الآية القرآنية ، أو على الأقل يتمشى معها ، وهى قوله تعالى : « هل جزاء الإحسان إلا الإحسان »[٢٣] .

وقد ضمت مجالس سكينة شعراء النقائض (جريرا والفرزدق على الأخص ، أو معهم الأخطل على وجه العموم) . وهى تقول لجرير : « أنت رجل عفيف » ؛ والمقياس خلقى بحت كما نرى . كان ذلك لأنه قال :

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا
حين الزيارة فارجعى بسلام[٢٤]

والإلحاح على التقوى قاد الخليفة عبد الملك إلى أن يكفّر قيس بن ذريح لأنه قال فى بيت من الشعر إن نباح الكلب أوقع فى سمعه من أذان أيوب :

نباح كلب بأعلى الوادِ من شرف
أشهى إلى النفس من تأذين أيوب

وقد تحريت هذه الواقعة بميل شديد إلى معرفة موقف الشاعر فيها فوجدت أن سياق القصة قد يشفع له :

كان رجلان فى طريقهما إلى قباء ، وبعد أن جهدا من السير ، وكان الجبل ما يزال بعيدا عنهما ، تمنى أحدهما أن لو قصرت الشقة وظهر لهما قباء على أى صورة . ومع هذه الأمنية والتشوف والتشوق انبعثت رغبة عارمة فى أن يتسمعا ولو حتى نباح كلب يريحهما مما هما فيه من عناء[٢٥] .

وقد نرى أن هذا التيار الخلقى فى تقويم الشعر كان نابعاً من مبادىء الإسلام ، ومع ذلك فقد كان هذا وجهاً واحداً للذوق الأدبى الذى ساد آنذاك ؛ أما الوجه الآخر فكان تقويم الشعر على أساس فنى خالص ، بعيداً عن الأخلاق والقيم . وهاهو ذا ابن عباس رضى الله عنه يغرم بشعر الحب الذى كان يقوله عمر بن أبى ربيعة[٢٦] .

ومثل موقف ابن عباس هذا موقف عبد الملك بن مروان الذى كان يقوم الشعر على أساس فنى خالص[٢٧] .

والسؤال هنا : من أين استمد أصحاب هذا التيار زادهم النقدى ؟ هنا تسعفنا حقيقة ما نعرفه عن حصيلة المثقف العربى من التراث فى تلك الآونة : معرفة النحو والصرف ، وفقه الأحكام الشرعية ، ومناقشات بعض علماء الكلام الأوائل ـ كل ذلك دمغ المثقف العربى بنوع من الثقافة الموسوعية ، التى فيها التنوع وفيها التداخل وفيها الامتزاج بين مبادىء كل هذه العلوم . وهذه الثقافة الموسوعية إنما يدلل عليها بما مارسه أصحاب التيار اللغوى فى النقد وما أكثرهم .

فنصيب لام الكميت لقوله :

أم هل ظعائن بالعلياء نافرة
وإن تكامل فيها الأنس والشنب

وقال للشاعر : باعدت فى القول ؛ ما الأنس من الشنب ؟[٢٨]

هنا كان نصيب يريد من الشاعر استخدام كلمات دقيقة لتدل على المعنى الذى يقصده .

ونصيب أيضا عاب على الكميت استعماله صورة خاطئة فى قوله :

إذا ما الهجارس غنيْنها
تُجاوبن بالفلوات الوبارا

قال نصيب : إن الوبار لا تعيش فى الفلوات[٢٩] .

وقد يكون مهما أن أقتبس هنا نصا لمصعب خال الزبير بن بكار ، وهو مكتوب عن عمر بن أبى ربيعة وشعره . وأهمية هذا النص تأتى من أنه يشتمل تقريبا على كل أساسيات الذوق الأدبى فى تقويم الشعر فى تلك الحقبة ، وكيف كان ذوقا موسوعيا . وبالرغم من أن هذا النص عن شاعر واحد فإن مرونته وعموميته تجعله ينسحب على كثيرين . قال مصعب :

« راق عمر بن أبى ربيعة الناس وفاق نظراءه وبرعهم بسهولة الشعر ، وشدة الأسر ، وحسن الوصف ، ودقة المعنى ، وصواب المصدر ، والقصد للحاجة ، واستنطاق الربع ، وإنطاق القلب ، وحسن العزاء ، ومخاطبة النساء ، وعفة المقال ، وقلة الانتقال ، وإثبات الحجة ، وترجيح الشك فى موضع اليقين ، وطلاوة الاعتذار ، وفتح الغزل ، ونهج العلل ، وعطف المساءة على العذال ، وأحسن التفجع وبخل المنازل ، واختصر الخبر ، وصدق الصفاء ؛ إن قدح أورى ، وإن اعتذر أبرأ ، وإن تشكّى أشجى ، وأقدم عن خبرة ولم يعتذر بغرّة ، وأسر النوم ، وغمّ الطير ، وأغذّ السير ، وحيّر ماء الشباب ، وسهل وقول ، وقاس الهوى فأربى ، وعصى وأخلى ، وحالف بسمعه وطرفه ، وأبرم نعت الرسل وحذّر ، وأعلن الحب ، وأسر وبطن به ، وأظهره وألح ، وأسف وأنكح النوم ، وجنى الحديث وضرب ظهره لبطنه ، وأذلّ صعبه ، وقنع بالرجاء من الوفاء ، وأعلى قاتله ، واستبكى عاذله ، ونفض النوم ، وأغلق رهن منى ، وأهدر قتلاه ، وكان بعد هذا كله فصيحا »[٣٠] .

النظرة هنا استقصائية إحصائية شاملة ؛ وهى ما لم نر له مثيلا فى تاريخ النقد العربى كله ، لا قبل مصعب هذا ولا بعده : أن يركز ناقد فيستقصى كل ما قام به شاعر . وحدوث ذلك فى تلك الحقبة المبكرة أمر لافت للنظر حقيقة . وقد نستنتج من هذا النص أمرا جديدا هو أن عمل الشاعر كان يؤخذ أحيانا ليُقرّ ويصنّع ، لتخرج منه فى النهاية مقاييس معيارية يمكن أن تقاس بها جودة الشعر ؛ وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا رافد جديد من روافد النقد الأدبى عند العرب .

وقد تزيد أهمية هذا النص حين نجد أن كل خصيصة من خصائص الشعر أو الشاعر كان يعقبها نموذج شعرى يدلل عليها أو يوضحها . ولهذا دلالته على جانب مهم من جوانب النقد التطبيقى ، الذى سيزدهر فى القرن الرابع الهجرى .

ولا غرو فابن أبى ربيعة على أى حال قد لفت أنظار معاصريه أكثر من أى شاعر آخر ، وحوله تركزت ملاحظات نقدية على جانب كبير من الأهمية . وهذا ابن أبى عتيق يقول عنه : « أشعر قريش من دق معناه ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، مَتُن حشوه ، وتعطفت جوانبه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته »(٣١) .

وتبعا لما قيل عن ابن أبى ربيعة هنا أو هناك تركزت حوله حركة نقدية مهمة : راح البعض فيها يركزون على مناقشة العاطفة عنده ، وآخرون يهتمون بأسلوبه الشعرى عموما ، وتفوقه فى شعر الحب على وجه خاص ، على حين ظل كثيرون مشدودين إلى متابعته بمقياس قربه من الأخلاق والقيم الدينية أو بعده عنها(٣٢) .

والراصد لهذه الأنشطة النقدية حول عمر بن أبى ربيعة يكاد يميز عددا من الروافد التى لا حصر لها ؛ ومنها نذكر : الذوق الجمالى العام للعصر ؛ والنماذج الشعرية الموروثة ، إلى جانب مبادىء العلوم النظرية ، من نحو وصرف وغيرهما . وأهم منها جميعا هذا الرافد الجديد ، وهو التكنيك الشعرى الجديد ، الذى يركز على النص ، فيبدأ منه وينتهى إليه ؛ وهو الذى يمثله كل ما جاء فى نص مصعب الذى أوردناه .

وكما أشرنا من قبل ، كان لبعض الأحداث الأدبية أثر ما فى توجيه النقد ؛ ففى العصر الأموى أيضا نشطت الموازنات مرة أخرى . وبدلا من موازنة شعراء الرسول بشعراء قريش ، أصبحت الموازنة تتناول شعراء الحب ، كالموازنة بين عمر بن أبى ربيعة وابن قيس الرقيات وجميل ؛ أو تتناول بعض شعراء النقائض : جرير والفرزدق والأخطل والراعى النميرى(٣٣) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن روافد الموازنات يمكن ردها إلى نغمة العصر ، وهى التى نجد نماذج لها فى القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف أو فى الفقه بوجه عام . وما الموازنات إلا نوع من التقابل ، تذكر فيه الحيثيات ، ويستخدم فيه القياس للخلوص إلى نتيجة أو استنتاج .

ومع مرور الوقت ، واستقرار القياس فى الفقه الإسلامى فى أواخر القرن الأول الهجرى ، نستطيع أن نرى صدى هذا التطور ممثلا أيضا فى الموازنات الأدبية ؛ إذ جنحت إلى نوع من الدقة ، وإلى مزيد من الموضوعية . سئل نوفل بن مساحق عن أيهما أشعر : عمر بن أبى ربيعة أم ابن قيس الرقيات ، فكان جوابه : حين يقولان ماذا(٣٤) ؟ وفى هذا التساؤل رغبة فى البدء من النص . وهذا يوقفنا على شكل الموضوعية المنشودة التى أصبح الناقد حريصا على تحقيقها . وهذا يرينا أن نهج الموازنات قد تبلور عن ذى قبل ، وأصبح الميل فيه إلى نوع من الموضوعية التى تعتمد النص أساسا للدراسة . وهذا الوليد بن عبد الملك يوازن بين جميل وابن أبى ربيعة فقط فى أجمل بيت قاله كل منهما فى الغزل(٣٥) .

ويفضى بنا البحث فى ظاهرة الموازنات فى العصر الأموى إلى حقيقة أن الرواية مسئولة عن تطور هذه الظاهرة ؛ فمرويات الشعر والنثر أمدّت الموازنات على الأقل بمادة البحث وجعلتها فى متناول الكثيرين .

وربما كان الحافز إلى عقد هذه الموازنات هذه المرة أن الشعراء الأمويين ـ بدافع من العصبية لعروبتهم وتاريخ أسلافهم ـ قد استخدموا أسلوبا بدويا ذكّر جمهورهم بنتاج القدماء . ومن هنا نجد أن أشعار الأمويين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وذى الرمة والقطامى أصبحت تقارن بأشعار نظرائهم من العصر الجاهلى ، أمثال : زهير والأعشى والنابغة على وجه الخصوص(٣٦) .

كان ثمة أيضا اتجاه لتصنيف الشعراء المتشابهين فى صنف واحد . وقد وضع العرجى تاليا لعمر بن أبى ربيعة فى سمط شعراء الحب . وهذا التصنيف هو بذرة فكرة الطبقات التى ستظهر فيها بعد مستوية على سوقها على يد ابن سلام الجمحى(٣٧) .

وإلى جانب الموازنات وتصنيف الشعراء أو الطبقات كان التيار اللغوى ما يزال مستمرا . وقد رأينا نماذجه تظهر منذ العصر الجاهلى نفسه ، ولكنه هذه المرة قد ازداد تبلورا عن ذى قبل . ولا يغيب عن البال تتبع ابن أبى إسحاق الحضرمى للفرزدق ، ومطاردته إياه فى بضع مخالفات نحوية ، كان مردها إلى مجموعة من القواعد النحوية والأسلوبية التى كان قد اصطلح عليها لتلك الفترة(٣٨) .

وقد نستطرد للحظة فنسأل عما إذا كان الشعراء قد غضبوا دائما من موقف اللغويين منهم . فى حالة الفرزدق حدث هذا ؛ ولا أدل عليه من قولته المشهورة لابن أبى إسحاق وقد سأله : علام رفعت « مجلف » ؟ قال له الفرزدق : على ما يسوؤك وينوؤك . علينا أن نقول ـ نحن الشعراء ـ وعليكم أن تتأولوا . وأيضا فإن بعض الروايات تشير إلى أن البحترى كان يحقّر من شأن ثعلب(٣٩) .

وعلى الرغم من ذلك فقد كان اللغوى أو النحوى ، وهو من نطلق عليه لقب « ناقد » تجوزا ، كان يؤخذ رأيه وسيلة لنشر الشعر أو اشتهار الشاعر ؛ ويؤيد هذا قصة مروان بن أبى حفصة ، حين عرض شعره فى البصرة على يونس بن حبيب (ت ١٨٣/٧٩٩) فأجازه يونس ؛ وكان قرار الإجازة هذا سببا فى شهرة الشاعر وترحيب الدوائر الأدبية بإنتاجه(٤٠) .

ومن المبادىء النقدية التى سادت أوساط نقاد العرب القدماء : مبدأ القديم والجديد . ويقتضينا المقام هنا أن نعرض للخلفية التاريخية لفكرة القديم والجديد ؛ لأن هذه الخلفية تلقى بعض الضوء على أصول هذا المقياس .

فى حقل النحو العربى نقرأ عن عصر الاستشهاد . قالوا عنه إنه ينتهى عند منتصف القرن الثانى الهجرى فى الأمصار ، ونهاية القرن الرابع الهجرى فى البادية . ومعنى هذا أن اللغة العربية النقية والموثقة تقف جغرافيا وتاريخيا عند هذه الحدود .

ولنا هنا ملاحظة ، وهى أن فكرة المقام فى الحضر أو البادية كانت المحك الذى على أساسه فرض الخط الوهمى بين القديم والجديد ، أو بين الموثّق والمولّد ، أو بين الحجة وما ليس بحجة . وقد سبق ابن سنان الخفاجى عصره حين قال :

« فلو فرضنا اليوم أن فى بعض القفار النائية عن العمارة قوما من العرب لا يخالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ،

وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين »[41] .

وفي الحقل الأدبي فقد حدثت إشارة أبي عبيدة « القديم والجديد » حين قال : « فتح الشعر بامرىء القيس وختم بذي الرّمّة »[42] . وقد صار هذا القول يتداول على مر الأجيال . ومعنى هذا أن عصر القدماء ينتهي - كما أراده لنا أبو عبيدة - بموت ذي الرمة سنة ١١٧هـ/٧٣٥م[43] ؛ وكل شاعر جاء بعد ذي الرمة كان ينخرط تبعا لهذه المقولة في سلك « المحدثين » .

وقد نعجب إذ نجد - استثناء من ذلك - ما أورده سيبويه في كتابه ، حيث استشهد بأبيات لبشار المتوفى ١٦٧ هـ/٧٨٣ م .

وعلى كل فإن التقسيم إلى قدماء ومحدثين كان ظاهرة صحية في تاريخ الأدب العربي ونقده ؛ إذ شجّع على قراءة القديم وتمثّله وهضمه ، إلى جانب تحليل المحدث ومضاهاته به . ونحن مع الدكتور إبراهيم سلامة في قوله : « إن العراك تقليدي بين المتقدمين والمتأخرين في كل أدب حي »[44] .

والذي يقرأ التاريخ الأدبي للعرب يجد مناقشات موسعة ، كلها مكرّسة لفكرة القديم والجديد . يقول الفرزدق (ت ١١٠/٧٢٨) :

« **الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه ، وعمرو ابن كلثوم سنامه ، وعبيد بن الأبرص فخذه ، والأعشى عجزه ، وزهير كاهله ، وطرفة كركرته ، والنابغتان جنبيْه ، وأدركناه ولم يبق إلا المذراع والبطون فتوزعناه بيننا** »[45] .

نصيب الأسد من الجدارة والتميز قد أعطي للقدماء حتى منذ العصر الأموي . وقد عاشت هذه الفكرة طويلا بعد ذلك . كان يظن دائما أن القدماء قد سبقوا وحققوا في شعرهم كل القيم الأدبية الممكنة[46] .

ويمر الزمن وتظل الفكرة طاغية ، ممثلة في تمجيد القديم في الشعر : ألفاظه ، ومعانيه ، وأخيلته . ويسجل الأصمعي إعجابه ببيتين ظانا أنهما لشاعر قديم قائلا : « هذا الديباج الخسرواني ، والوشي الإسكندراني » ، وعندما يعرف أنهما لأبي تمام يقول : « خرق خرق ، مزق مزق ! »[47] .

وابن الأعرابي كذلك سجل إعجابه بشعر أبي نواس ، ولكنه يعود فيقول : « ولكن القديم أحبّ إليّ » . وهو يعلل لرأيه في نص آخر إذ يقول : « إنما أشعار المحدثين - أبي نواس وغيره - مثل الريحان ، يشمّ يوما ويذوي فيرمى به ؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حرّكته ازداد طيبا »[48] .

نظرة النقد هذه إلى القديم وتمجيده إياه ربما كانت السبب في محاولة الشعراء تقليد القدماء ومحاكاتهم أو السرقة منهم . وقد راح الشعراء يبررون موقفهم هذا . وها هو ذا الفرزدق يقول : « خير السرقة مالم تقطع فيه اليد »[49] . والأخطل كان جريئا في اعترافه : « نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة »[50] .

وقد كانت حماسة بعض العلماء للقديم عالية النبرة . استمع إلى أبي عمرو بن العلاء يقول : « لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدّمت عليه أحدا »[51] . ففي رأيه أن الأخطل شاعر مُفْلِق ، أو هو فحل ، ولكن عيبه أنه لم يعش في العصر الجاهلي . وهذا منتهى التعسف في إطلاق الأحكام . وربما صار حب القديم - على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين - نوعا من العبادة ؛ عبادة القديم لمجرد قدمه[52] .

ويخيل إليّ أن **الرواة** هنا أيضا كان لهم دور نشط في هذا الاتجاه ، تماما كما كان دورهم نشطا في الموازنات ؛ فالقديم هو بضاعتهم ؛ وقد اعتمدوا على ما لهم من شهرة ومكانة بين الناس فروّجوا له . أضف إلى هذا أن تدوين القديم كان سببا آخر دعا النقاد إلى المقارنة . وقد تأصلت هذه الظاهرة إلى حدّ أن النقاد التطبيقيين في القرن الرابع الهجري ، كالآمدي والقاضي الجرجاني والصاحب بن عبّاد والحاتمي والعميدي وغيرهم ، كانوا يحكمون لشاعر أو عليه بمدى قربه من الإطار الأدبي الذي تحرك فيه القدماء بأشعارهم أو بعده عنه .

وإذا رحنا نتلمس **قيمة القديم** فإننا نرى أن السبب لهذا ربما يكون مستقى من **فكرة دينية صرف** ، عمادها حديث الرسول ﷺ : « خير القرون قرني ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » . ولاشك أن هذه الفكرة على المستوى الديني والاجتماعي قد امتد تأثيرها أيضا إلى مجال الأدب ، فكان لها من السيطرة ما لمسناه من خلال ما عرضناه من نصوص .

وترتبط المناقشات الموسعة حول القديم والجديد في النقد بظاهرتين مهمتين : **البديع والسرقات** . وأرى أن هذه أمور ثلاثة لا تنفصل ، وإلا جاءت النتائج مهتزة .

لقد ظُن أن القدماء قد استوعبوا كل الصور الشعرية ، وأنهم سبقوا إلى كل كمال ، ومن هنا سيطرت فكرة « ما ترك الأول للآخر » . وربما قاد هذا الظن عددا من « المحدثين » إلى الإغراق في استخدام الصور البلاغية ، بل ربما اقتضاهم هذا أيضا أن يرتكبوا مخالفات في استيحاء القدماء أو حتى سرقتهم ؛ لأن ذلك كله كان الطريق الأمثل من وجهة نظرهم لإحراز التفوق الأدبي وإشعار الناس - النقاد والجماهير على السواء - بنوع من خصوصيتهم أو تميّزهم .

والذي يجعل من معيار القديم واحترامه أو الأخذ به أمرا موضوعيا هو **فكرة الطبقات** ؛ لأن التأليف في الطبقات إنما يقود إلى فهم أكثر وضوحا للقديم ، ويحدد - من ثم - على وجه الدقة موطن الاقتباس أو التقليد أو حتى السرقة .

وإذا قلنا الطبقات فإنما ندخل صوب عصر يزدهر فيه النقد والبلاغة وتتشابك أغصانهما ليثمرا في النهاية نظرية عبد القاهر في النظم . يقول فون جرونيباوم : « **هناك عدد من العوامل التي عملت على إلهام كل من كتب عن النظرية النقدية عند العرب ؛ وهذه العوامل هي :** حاجة الكُتّاب ، ومحاولة علماء الكلام في تأسيس فكرة الإعجاز البياني للقرآن الكريم ، وأخيرا الرغبة الأصيلة في دراسة أو فهم طبيعة الشعر وتأليفه »[53] .

ومنذ ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) حتى عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) تتوالى المؤلفات البلاغية والنقدية . وبرغم وضوح أهداف المؤلفين فيها فإن القارىء لهذا التراث النقدي ، النظري منه والتطبيقي ، إنما يدرك نوعا من **التكرار والنقل** . ومن هنا جاز لنا أن نقول إننا مهما عانينا في البحث عن روافد تيار نقدي ما في عصر معين

فإن هذه الروافد مهما تعددت فلن تغنى عن أن ينضم إليها رافد آخر فى كل مرة ، هو رافد النقل والتقليد لهذا التيار أو ذاك .

روافد الموازنات فى العصر العباسى قد تتعدد ، ولكنها فى الوقت نفسه تتغذى على الروافد التى متحت منها الموازنات فى العصر السابق على العباسيين وهو العصر الأموى .

وروافد التيار اللغوى فى النقد التطبيقى خلال القرن الرابع الهجرى قد تتعدد فترجع إلى الخبرة غير المحدودة بمادة المعجم العربى والحدود التى نصبها للكلمات فيما يتعلق بضبطها ومعناها ، أو قد ترجع إلى معرفة دقيقة بمسائل علمىْ الصرف والنحو ، أو معرفة بعروض الشعر العربى ، ولكن هذا التيار اللغوى - برغم هذه الروافد جميعها - إنما يمكن وصله بنظيره الذى كان يحيا - أو على الأقل كان يمارس - فى عصور سابقة على القرن الرابع الهجرى ، وهكذا .

إذن فمسئولية الأجيال تجاه المعرفة ونقلها بمعناها الشامل هى المسئولة عن نقطة « تتابعية » الروافد وترددها من عصر إلى عصر ، على الأقل فى مجال النقد الأدبى عند العرب . ومع الصعوبة التى تكتنف البحث عن هذه التتابعية فإنه لا ينبغى لنا أن نهوّن منها أو نتجاهلها مهما تكن الأسباب .

إن الباحث فى النقد الأدبى القديم عند العرب يلح عليه سؤال كبير مؤداه : إلى أى مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد أو استقلاله ؟ لقد شغلنى هذا السؤال طويلا ، وطالما أحسست وأنا أقرأ مؤلفات النقد القديم بأن هناك حلقات متصلة وأخرى مفقودة . والحلقات المتصلة توقفنا ولا شك على كثير من أسرار هذا النقد ، ولكن الحلقة أو الحلقات المفقودة - فى رأيى - هى الأهم ؛ لأنها الشفرة التى عن طريقها نستطيع أن نحل كثيرا من ألغازه ومعمياته .

ويبدو لى دائما أن نقادنا القدماء كانوا يمتحون من معين واحد ، وربما استقوا آراءهم تبعا لهذا من مصدر واحد . أما هذا المصدر فما يزال مجهولا لنا حتى الآن ؛ وهذا هو السؤال المحيّر .

والذى يجعلنى أطرح هذه الفرضية : فرضية الاستقاء من منبع واحد ، أو الرجوع إلى أصل واحد ، عدة أمور :

لنأخذ مثلا نقاد العرب التطبيقيين ، من أمثال الآمدى والقاضى الجرجانى والحاتمى والعميدى وأضرابهم . كان بعضهم معاصرا للبعض الآخر ؛ وقد أفهم أن يتحرج المعاصر فى الاقتباس من معاصر آخر ، ما دامت السرقات الأدبية أمرا محظورا يحذرون منه وينبهون إليه فى صنعتهم ؛ فلماذا إذن تم الاقتباس ؟ وهب أنه اقتباس ، فلماذا لم يحيلوا إلى بعضهم البعض بما تقتضيه الأمانة العلمية التى كانت على الأقل امتدادا لمظهرية العالم المسلم المتدين ؟ لقد اقتبس بعضهم من بعض تقريبا الأبيات نفسها التى كانت محل نقد . والذى يقرأ كل ما كتب فى نقد المتنبى مثلا يجد - لا أقول شبه اتفاق بل اتفاقا كاملا فى اقتباس أبيات بعينها ، بل أكثر من ذلك كان هناك تركيز على الجوانب السلبية نفسها هنا وهناك . وقد اقتبسوا كذلك وجوه الاعتراضات ، فإذا بها هى هى دون تصرف يذكر . وأكثر من ذلك اقتبس بعضهم - ولا أقول جميعهم - اللغة النقدية نفسها . ظاهرة محيرة إلى أبعد الحدود .

كذلك فإن إصدار الأحكام النقدية لم يكن على أساس من الاستقصاء ، بل كان الاعتماد فيه على أبيات منفردة . وغريب للغاية كذلك أن يكون التركيز على العيوب قد مسّ معظم الأبيات الشعرية المشهورة ، التى تعدّ فى رأى الكثيرين بيت القصيد .

وعلى أية حال فإن العثور على الحلقة المفقودة المشار إليها إنما يساعد على تأصيل أدق لهذا التراث النقدى القديم ، والعودة به إلى مصادره أو روافده الحقيقية .

ومع هذا فإننا نستطيع أن نشير إلى روافد ما أسميناه نظريتىْ الكمال اللغوى و الجمال البلاغى - وهما عماد النقد القديم - فى عدد من العلوم أو المبادىء اللسانية واللغوية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة ، إلى جانب ما أطلقنا عليه نغمة العصر أو روحه فى الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو استيحائهما ، سواء بقصد أو بدون قصد ، إن لم يكن فى المسائل الجزئية ففى المنهج والإطار العام ، وأيضا فى إعمال بعض الوسائل الفقهية ، على نحو ما رأينا فى مبدأ القياس الذى ترد إليه الموازنات .

هذا النوع من الثقافة الموسوعية يبدو واضحا فى عرض النقاد لبعض الأسس أو الصور البلاغية ؛ إذ نجد أن استشهادهم قد جاء ليتسع لأبيات من الشعر الجاهلى أو الإسلامى ، ولآيات من القرآن الكريم أو لبعض الأحاديث ، مثلما كان يحدث فى مجال الفقه ، حيث اعتمد الفقهاء أحيانا - عند التدليل على أمر ما - على وجه لغوى اقتضاهم إثبات الأبيات التى تؤيده ، أو المعانى المعجمية التى تدلل عليه .

وحين نتصفح كتابا فى الفقه مثلا فنجده يقول : على المسلم أن يتوضأ قبل كل صلاة ، وعليه تطهير الثوب والبدن ، وعليه كذا وكذا ، فإن هذا بعينه ما نجده فى أسلوب الناقد العربى ، إذ يقول : على الشاعر أن يختار كلماته ، وعليه أن يكون كذا أو كذا ، ويشترط لفصاحة اللفظة أن تأتى على الشكل الفلانى ، وهكذا . وهذه اللغة طلبية ، تأمر بفعل شىء أو تنهى عن فعل شىء آخر ؛ والقارىء فى كل مرة يحس بنوع من النقص لا يكمله إلا الالتزام بكل ما يقال فى اشتراطات النقاد . وقد قال النقاد هذا ونسوا أنهم يتعاملون مع الكلمة فى ساحتها المرنة وهى ساحة الشعر ، ونسوا أيضا أنهم يتعاملون مع أجدر الناس بحق حرية الكلمة وهم الشعراء .

وشىء آخر ، هو أن الناقد العربى القديم قد نصب من نفسه قاضياً بكل ما تعنيه هذه الكلمة . ولا أدل على ذلك مما ذكروه فى مقدمات كتبهم ؛ فجميعهم يؤكد فى هذه المقدمات أنه لا يتوخى إلا الحق وتبين وجه الصواب ، ويركز على أن الهدف إنما هو الإنصاف والعدل ، وما إليهما من فكرة التوسط ، ما دامت الفضيلة وسطا بين رذيلتين . ومن هنا نجد أن كل هذه الآراء إنما تنبعث من منطلق دينى صرف ، وخلقى خالص .

وأمر أخير نلاحظه على هذا النقد هو أنه كان تسجيليا ، مثله فى ذلك مثل علم التاريخ ؛ فلم تفد منه معظم الحركات الأدبية التى ظهرت وتطورت . وعلى سبيل المثال نشير هنا إلى ما كان فى العصر العباسى من اتجاه إلى استخدام لغة سهلة طيعة ، قريبة من لغة الحياة اليومية ، وذلك فى مجال الشعر ، كما فعل أبو العتاهية وبشار بن برد ، وأيضا الاستخدام المتحرر للصيغ البلاغية ، كما فعل مسلم بن

الوليد ، بالإضافة إلى ابتداع صور شعرية جديدة ، تجيء لتتراسل مع الفكر المتطور لهذا العصر ، كما فعل أبو تمام ، وكذلك نظم الشعر في أوزان سهلة وقصيرة ، أو افتتاح القصائد دون مقدمات غزلية تقليدية . .(٥٤) .

كل هذا وغيره كثير قد ساعد على تأصيل عدد من المبادىء النقدية وليس العكس . ومعنى هذا أن النقد لم يقد كل تلك الحركات ، ولا كان سببا فيها ، ولا حافزا إليها ، بل كانت هذه الحركات قد ظهرت أولا ، ثم كان على النقد أن يشير إليها أو يسجلها .

وعلى أية حال فإنى لم أقصد الاستقصاء بهذه المقالة بقدر ما هدفت إلى تفجير قضية الروافد لنقدنا العربى القديم ، بوصفها المفاتيح التى تعين على فهم هذا التراث فهما أفضل ، وفى ضوئها نستطيع إنصاف نقادنا الأوائل من جيل الرواد ، وبدونها فقد نظلمهم أو نسىء فهم بعضهم على الأقل . وفى الحالتين لا نعتقد أن ذلك يكون أخف الأضرار .

وبعد ، ففى خضم الدعوة المعاصرة إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية وقراءتها ، والترويج لفكرة الترجمة وكثرة النقل عن هذا الأدب أو ذاك ، ينبغى لنا أن نتساءل : هل فهمنا أدبنا أولا ؟ سؤال مفتوح !

الهوامش

(١) الأسس الجمالية ، ص ٣٤٥ ، ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد ، ص ٦ .

(٢) مستقبل الشعر ، ص ٢٩ .

(٣) بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى ، ص ٤٦ .

(٤) Von Grunebaum: Growth and Structure of Arabic Poetry, See: The Arab Heritage, Princeton Univ— Press, 1944 pp. 121-136.

(٥) الجاحظ : البيان ، جـ٢ ص ٩ ، أيضا أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ١٩ ـ ٢٨ ، وكذلك حفنى شرف : النقد ٢٣٣ ـ ٢٦٦ .

(٦) المرزبانى : الموشح ، ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٧) الأصمعى : فحولة الشعراء ، وانظر أيضا مطلوب : مناهج ، ص ٨٦ .

(٨) لمزيد من هذه الألقاب انظر القرشى : جمهرة أشعار العرب ، جـ١ ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٩) Von Grunebaum: Growth... p. 122.

(١٠) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩٦ ، وأيضا : الموشح ، ص ٨٢ ـ ٨٤ ، وأشياء من هذا القبيل تجدها فى كتاب : سعيد الأفغانى : أسواق العرب . فصل سوق عكاظ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .

(١١) القرشى : جمهرة أشعار ، جـ١ ص ٨٢ ، ٨٣ ، طبانة : دراسات ص ٤٦ ، ٤٧ . واقرأ عن قصة أم جندب فى ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، جـ١ ص ١٧١ ، وأيضا الموشح ، ٢٨ ـ ٣٢ ، حيث يؤكد هذه القصة بخمس روايات متعددة .

(١٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٢٥ .

(١٣) القرشى : جهرة أشعار ، جـ١ ص ٢٩ ، ٣٠ .

(١٤) ديوان لبيد ، ص ٢٥٦ ، طبانة : دراسات ، ص ٧٦ .

(١٥) صحيح البخارى (كتاب الإيمان) ص ٨٣ ، شرح العسقلانى .

(١٦) ابن سلام : طبقات ، ص ٥٢ ، الجاحظ : البيان ، جـ١ ص ٢٣٩ .

(١٧) المرزوقى : شرح ديوان ، ص ٩ .

(١٨) القرشى : جهرة ، جـ١ ص ٣٧ .

(١٩) المبرد : الكامل ، جـ١ ص ٣٧٢ .

(٢٠) طبانة : دراسات ، ص ٧١ .

(٢١) اقرأ عرضا وافيا لهذا فى Francesco Gabrieli, Religious Poetry in Early Islam. pp. 5—17 See: Arabic Poetry: Theory and Practice ed. by Von Grunebaum, Otto Harrassowitze, Wiesbaden, 1973.
والآيات المقتبسة هنا من سورة الليل ، آيات ٥ ـ ١١ ، وتخريج الحديث فى كتاب صحيح البخارى (المناقب) ١٨ ، مسند أحمد بن حنبل جـ٢ ص ٣١٢ ، ٣٩٨ .

(٢٢) الموشح ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ديوان كثير ، ص ١٠٨ . الفرزدق اتهم كثيرا بسرقة بيت جميل الذى قال فيه :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثل لى ليلى على كل مرقب

انظر ديوانه ، ص ٥٩ .

(٢٣) سورة الرحمن ، آية ٦٠ .
(٢٤) ديوان جرير ، حـ ٢ ص ٩٩٠ .
(٢٥) الموشح ، ص ٣٢٣ .
(٢٦) الأغانى ، حـ ١ ص ٨١ . سنجد أن قدامة لم يعلق كبير أهمية على المعنى ، جيدا كان أو دميا ، إذ ليس للشعر عنده غاية أخلاقية أو تعليمية . انظر عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٧١ .
(٢٧) لهذا وغيره انظر طبانة . دراسات ، ٨٩ - ٩٩ .
(٢٨) الأغانى ، حـ ١ ص ٣٤٨ ، ديوان الكميت ، حـ ١ ص ٩٣ .
(٢٩) الأغانى ، حـ ١ ص ٣٤٩ ، ديوان الكميت ، حـ ١ ص ١٩٥ . وفى رأيى أن نصيبا لم يكن مصيبا هذه المرة . انظر مادة « وبر » فى كل من الصحاح ولسان العرب .
(٣٠) الأغانى ، جـ ١ ص ١٢٠ - ١٤٥
(٣١) أحمد أمين النقد ، ص ٤٢٦ ، زغلول سلام . تاريخ النقد ص ٨٠
(٣٢) الأغانى ، جـ ١ ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٤٩
(٣٣) نشر النقائض محققة Anthony A. Bevan فى ٣ أجزاء ١٩٠٥ - ١٩١٢ Brill, Leiden ويقال إن أبا تمام قد كتب كتابا فى نقائض جرير والأخطل ، وقد نشر هذا مؤخرا عبد المجيد المحتسب . دار الفكر ١٩٧٢ . وأحسن ما كتب عن النقائض كتبه أحمد الشايب تحت عنوان تاريخ النقائض فى الشعر العربى
(٣٤) الأغانى ، حـ ١ ص ١١٣
(٣٥) السابق حـ ١ ص ١١٤
(٣٦) طه إبراهيم · تاريخ النقد ، ص ٦٤ ، ٥٤ على التوالى
(٣٧) نفسه ، ص ٤٢ .
(٣٨) الموشح ، ص ٥٠٠ ، العمدة ، حـ ١ ص ١٣٣ ، ابن الأنبارى : نزهة الألباء ، ص ٢٠ .
(٣٩) انظر القصة بالتفصيل فى مطلوب مناهج بلاغية ، ص ٨٢ .
(٤٠) طه حسين من حديث الشعر والنثر ص ٥٥ ، الموشح ص ٧٤
(٤١) ابن سنان . سر الفصاحة ، ص ٢٦٨ .
(٤٢) محمد عيد الرواية والاستشهاد باللغة ، صفحات ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨
(٤٣) ابن الأنبارى : نزهة الألباء ٦٥ ، ٦٦ .
(٤٤) بلاغة أرسطو ص ٦٧
(٤٥) الموشح ص ٥٥٣
(٤٦) الأغانى حـ ١ ص ٧
(٤٧) الآمدى الموازنة حـ ١ ص ٢٣ ؛ وانظر الفصل الممتع الذى كتبه الدكتور محمد ياسر شرف تحت عنوان · تجربة أبى تمام ص ٢١ - ٣٩ فى كتابه : مستقبل الشعر
(٤٨) الموشح ص ٣٨٤
(٤٩) السابق ص ١٦٨
(٥٠) السابق ص ٢٢٥ .
(٥١) الأغانى حـ ٨ ص ٣٠٣١
(٥٢) داود سلوم . النقد ص ٨٨ .
(٥٣) فى مقالته Growth ص ١٣٥
(٥٤) طه إبراهيم . تاريخ النقد ، صفحات ٩٥ - ١٠٠ .

المصادر حسب ورودها فى المقالة :

- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ط أولى . القاهرة ١٩٥٥ .
- القرآن الكريم .
- ديوان كثير عزة : تحقيق إحسان عباس . بيروت ١٩٧١ .
- ديوان جرير : تحقيق محمد إسماعيل الصاوى . بيروت ١٩٦٩ .
- الأصفهانى : كتاب الأغانى ، تحقيق إبراهيم الإبيارى . القاهرة ١٩٦٩ .
- ديوان الكميت : جمع داود سلوم . بغداد ١٩٦٩ .
- الجوهرى : الصحاح . تحقيق أحمد العطار . القاهرة ١٩٥٦ .
- ابن منظور : لسان العرب نسخة مصورة عن طبعة بولاق . بدون تاريخ .
- أحمد أمين : النقد الأدبى . القاهرة ١٩٦٣ .
- ابن رشيق : العمدة : بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . ط ٤ ، بيروت ١٩٧٢ .
- ابن الأنبارى : نزهة الألباء فى طبقات الأدباء . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٩٦٧ .
- طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط ١٠ ، القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن سنان : سر الفصاحة . تحقيق على فودة . القاهرة ١٩٣٢ .
- محمد عيد : الرواية والاستشهاد باللغة . القاهرة ١٩٧٢ .
- إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ط ٢ القاهرة١٩٥٢ .
- الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى . تحقيق الأستاذ السيد صقر القاهرة ١٩٦١ .
- داود سلوم : النقد العربى القديم . ط ٢ بغداد ١٩٦٦ .
- ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى . ترجمة د/عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليل . العراق ١٩٨١ .
- محمد ياسر شرف : مستقبل الشعر . دمشق ١٩٨٢ .
- بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى . القاهرة ١٩٥٤ .
- Von Garunebaum: Growth and Structure Of Arabic Poetry, The Arab Heritage, Princeton Univ. Press, 1944
- الجاحظ : البيان جـ ٢ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون . ط ٣ القاهرة ١٩٦٨ .
- أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ط أولى ، بيروت ١٩٧٣ .
- حفنى شرف : النقد الأدبى عند العرب . القاهرة ١٩٧٠ .
- المرزبانى : الموشح . تحقيق على البجاوى . القاهرة ١٩٦٥ .
- الأصمعى : فحولة الشعراء ، تحقيق Charles C. Torrey ط أولى ، بيروت ١٩٧١
- القرشى : جمهرة أشعار العرب . تحقيق على البجاوى ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٧
- ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام . القاهرة ١٩٥٦ .
- سعيد الأفغانى . أسواق العرب . ط ثانية . دمشق ١٩٦٠ .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء تحقيق أحمد شاكر . ط ثانية ، القاهرة ١٩٦٦ / ١٩٦٧ .
- طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب . القاهرة ١٩٥٦ .
- ديوان لبيد : تحقيق إحسان عباس . الكويت ١٩٦٢ .
- البخارى : صحيح البخارى جـ ١ فتح البارى فى شرح صحيح البخارى للحافظ العسقلانى بيروت ١٣٠٠ هـ .
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر . القاهرة ١٩٥٢ .
- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة . نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ط أولى ، القاهرة ١٩٥١ .
- المبرد : الكامل ، تحقيق محمد إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ١٩٥٦ .
- Francesco Gabriell: Religious Ppoetry in Early Islam. **Arabic Poetry: Theory and Practice. ed. by: Von Grunebaum. Otto Harrassowitze, Wiesbaden 1973.**

اللفظ والمعنى في البيان العربي*

محمد عابد الجابري

١ - لعلنا لانجانب الصواب إذا قلنا إن المشكلة الإيبستمولوجية الرئيسية فى النظام المعرفى البيانى ؛ المشكلة التى أسست هذا النظام ، أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم ، هى مشكلة الزوج : اللفظ/المعنى .

كيف يمكن ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى فى الخطاب البيانى ؟

تلك هى المشكلة الرئيسية فى الحقل البيانى بمختلف مناطقه وقطاعاته ؛ فقد هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة ، وشغلت الفقهاء والمتكلمين ، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد ؛ نقد الشعر ونقد النثر ، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلنى الصريح . وغنى عن البيان أن ما يهمنا هنا ليس التأريخ لآراء هؤلاء وأولئك حول هذه المسألة ، ولا دراسة ما يمكن أن يطلق عليه « نظرية المعنى» عند المفكرين البيانيين ؛ إذ إن ما يهمنا أساساً هو الجانب الإشكالى فيها ، ومدى مساهمتها فى قولبة العقل البيانى العربى ؛ أعنى تحديد مرتكزاته وطريقة نشاطه ونوع علاقته باللغة وتعامله معها .

وانطلاقا من هذا الشاغل الايبستمولوجى نسجل ، بادىء ذى بدء ، أن أول ما يلفت الانتباه فى الدراسات والأبحاث البيانية ، سواء فى اللغة أو النحو ، أو الفقه أو الكلام ، أو البلاغة أو النقد الأدبى هو ميلها العام والواضح إلى النظر إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانين منفصلين ، أو على الأقل بوصفهما طرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر . نجد هذا واضحاً فى الطريقة التى سلكها اللغويون فى جمع اللغة ووضع معاجم لها ؛ وهى بصورة عامة طريقة الخليل بن أحمد ، التى انطلق فيها من حصر الألفاظ التى يمكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية ، والبحث فيها عما له معنى ؛ أى « المستعمل » ، وعما ليس له معنى ؛ أى « المهمل » . لقد كرست هذه الطريقة[1] النظر إلى الألفاظ بوصفها فروضاً نظرية أو ممكنات ذهنية يمكن أن يكون العرب قد استعملوها فى مخاطباتهم وتسمياتهم للأشياء ويمكن أن يكونوا قد أهملوها . ولما كان تحقيق تلك الفروض يتم بالرجوع إلى السماع ؛ أى إلى نوع من الاستقراء لكلام العرب ، وبما أن هذا الاستقراء لم يكن استقراء تاما ، وما كان بالإمكان أن يكون كذلك ؛ نظراً لتعدد القبائل العربية ، واختلاف لهجاتها ، وتباعد منازلها الخ . . فإن « المهمل » لم يكن ينظر إليه ، فى عصر التدوين على الأقل ، على أنه مهمل بصفة نهائية ، بل بصفة « مؤقتة » ، ومن ثم فقد كان يتمتع بنوع من « الوجود » أو « الكيان » ، حتى ولو لم يكن له معنى . ولهذا نجد بعض اللغويين يعرفون الكلام بأنه « ما انتظم من الحروف المسموعة المتميزة » ، دون أن يشترطوا فيه أن يكون مفيداً لمعنى ، ولا وقوع المواضعة عليه ، وإنما قسموه إلى المهمل والمستعمل ؛ وقد « وصفوا المهمل بأنه كلام وإن لم يوضع لشىء »[2] . ومعنى ذلك أن اللفظ العربى يتمتع منذ البدء بكيان خاص به فى استقلال عن « المعنى » . ومن هنا ستكون العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة من تلك العلاقات التى يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة وتخضع لمحددات مختلفة .

---

* تفضل الكاتب وخص مجلة «فصول» بهذا القدر من كتابه «بنية العقل العربى : دراسة تحليلية لنظم المعرفة فى الثقافة العربية» . والكتاب ماثل للطبع .

هذا التصور البيانى للعلاقة بين اللفظ والمعنى الذى نجده سائداً لدى جامعى اللغة وواضعى النحو ، كان هو نفسه السائد فى مجالات اللغويين والمتكلمين والفقهاء حول « أصل اللغة » : هل ترجع إلى المواضعة والاصطلاح أم إلى التوقيف والإلهام . إن الاختلاف فى هذه المسألة لم يكن يرجع إلى أسس لغوية أو اجتماعية (سوسيولوجية) ، بل كان امتداداً للخلاف بين أصحاب الرأى وأصحاب الحديث ، بين المعتزلة وأهل السنة . فأصحاب الرأى من الفقهاء والمعتزلة من المتكلمين قالوا بـ« المواضعة » بناء على أسس ترجع إلى منطلقاتهم وأصولهم فى الفقه والكلام . وقد تمسك أهل السنة بالقول بـ« التوقيف » للسبب نفسه ؛ أى لأن أصولهم المذهبية فى الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك[3] . أما نظرتهم جميعاً إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينهما . فالقائلون بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح كانوا يتصورون أن جماعة من الحكماء اتفقوا على إطلاق ألفاظ معينة على أشياء معينة ، ثم أذاعوا ذلك فى الناس . أما القائلون بالتوقيف والإلهام فقد قالوا أن الله ألهم نبياً من أنبيائه بأسماء الأشياء ثم عمل النبى وصحبه على نشرها بين الناس . وهم غالباً ما يستندون فى هذا إلى قوله تعالى : ﴿ وعلم آدم الأسماء كلها ﴾ (البقرة ـ ٣١) . وإذن فلقد كانوا جميعاً ، القائلون بالمواضعة والقائلون بالتوقيف ، متفقين على أنه كان هناك فى « الأصل » واضع للغة ، والخلاف بينهم إنما كان حول شخصية هذا « الواضع » : هل هو نبى يوحى إليه ، أم حكيم (= فيلسوف) اعتمد عقله فى وضع الأسماء للأشياء[4] .

نعم كان هناك من قال : « إن الألفاظ تدل على المعانى بذواتها » ؛ بمعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة كما فى لفظ « خرير » الذى يحكى صوت الماء . غير أن هذه « النظرية الطبيعية » التى يقال إن شخصاً اسمه عباد بن سليمان قد قال بها ، قد رفضت رفضاً تاماً من جهة الأغلبية الساحقة من اللغويين والمتكلمين والفقهاء . على أن صاحب هذا الرأى م يكن يصدر ، فيما يبدو ، عن دوافع معرفية محض ، وإنما قال به استناداً إلى وجهات « كلامية » عقلية . فلقد احتج لرأيه بالقول إنه لولا « الدلالة الذاتية للألفاظ على المعانى لكان وضع لفظ من بين الألفاظ بإزاء معنى من بين المعانى ترجيحاً بلا مرجح ، وهو محال »[5] ؛ والأمر الذى يوحى بأن القول بـ« الدلالة الذاتية » للألفاظ على المعانى إنما كان من أجل حماية هذا المبدأ ، مبدأ كون « الترجيح بلا مرجح محال » ، وهو من أهم المبادىء التى يقوم عليها الاستدلال فى علم الكلام ، خصوصاً فى أهم قضية عقدية ، قضية إثبات حدوث العالم ، ومن ثم وجود الله .

وجملة القول إن المناقشات التى جرت بين البيانيين ، من لغويين وفقهاء ومتكلمين فى موضوع « أصل اللغة » ، كانت تنطلق من المنطق ذاته الذى انطلق منه جامعو اللغة وواضعو المعاجم : تصور المعانى والمسميات فى جانب ، والألفاظ والأسماء فى جانب آخر . ومن هنا كانت الإشكالية الرئيسية والأساسية فى النظام المعرفى البيانى تدور حول محور واحد هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كيف يمكن إقامتها وضبطها ، وما أنواعها ، على نحو ما سنرى فى هذا المقال .

٢ -

على الرغم من أن اهتمام النحاة الأوائل كان منصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تمكن من يراعيها من « انتحاء سمت كلام العرب فى تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها فى الفصاحة لينطق بها وان لم يكن منهم »[6] ، فإن تقعيد كلام العرب على مستوى المبنى (= صيغ الكلمات والتراكيب) لم يكن من الممكن القيام به بدون الاصطدام بالإشكالية التى نحن بصددها ، إشكالية اللفظ والمعنى . وليس هذا راجعا إلى العلاقة غلوثيقة التى تربط المبنى بالمعنى فى كل لغة ، بل يرجع كذلك ، بالدرجة الأولى ، إلى خصوصية الكتابة العربية التى تنفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهيأته (الحروف والوزن) عن علامات المعنى ومحدداته (الحركات) . ومن هنا كان المشكل الرئيسى فى النحو العربى هو « الشكل » أو « الضبط » ؛ أى وضع الحركات ، التى هى علامات تحدد المعنى المقصود ، على الكلمات[7] ، ومن ثم فإن وظيفة النحو العربى هى تخصيص المعنى وتحديده أكثر مما هى تنظيم المبنى وضبطه .

ولم يكن النحاة ، حتى الأوائل منهم ، لتفوتهم هذه الحقيقة ؛ حقيقة ارتباط وظيفة النحو العربى بتحديد المعنى وتخصيصه أكثر من ارتباطها بضبط المبنى وتنظيمه . بل إنهم يذهبون إلى أبعد من ذلك فيجعلون الخطوة الأولى فى وضع النحو العربى مرتبطة بخطأ فى الإعراب ارتكبته طفلة صغيرة ، إذ يحكى أن ابنة أبى الأسود الدؤلى المتوفى سنة ٦٩ هـ . « قالت له ذات يوم : يابه ما أشدُّ الحرِّ ، فقال لها الرمضاء فى الهاجرة يابنية . . . فقالت له : لم أسألك عن هذا ، وإنما تعجبت من شدة الحر . فقال لها فقولى إذن : ما أشدَّ الحرَّ . ثم قال إنا لله ، فسدت ألسنة أوغدنا ، وهم أن يضع كتاباً يجمع فيه أصول العربية . . . »[8] . وهكذا فعبارة « ما أشد الحر » يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام ، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب . والاختلاف بين الحالتين يرجع ، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة ، بل يرجع فقط إلى الحركات ، أى علامات الإعراب .

و « الإعراب » فى اصطلاح النحاة هو « الإبانة عن المعنى » . وفى هذا الصدد يقول الزجاجى : « والإعراب أصله البيان . يقال أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها ، ورجل معرب أى مبين عن حاجته » . ثم يضيف قائلاً : « إن النحويين لما رأوا فى أواخر الأسماء والأفعال حركات تدل على المعانى وتبين عنها سموها إعراباً أى بيانا ؛ وكأن البيان بها يكون . . . ويسمى النحو إعرابا والإعراب نحوا . . . »[9] . ويقول ابن فارس : « من العلوم الجليلة التى خصت بها العرب الإعراب الذى هو الفارق بين المعانى المتكافئة فى اللفظ ، وبه يعرف الخبر الذى هو أصل الكلام ، ولولاه ما ميز فاعل من مفعول ، ولا مضاف من منعوت ، ولا تعجب من استفهام ، ولا صدر من مصدر ، ولا نعت من توكيد »[10] .

« النحو إعراب » ، والإعراب هو « الفارق بين المعانى المتكافئة فى اللفظ » وإذن فمركز اهتمام الحاة يقع داخل الإشكالية التى نحن بصددها إشكالية اللفظ والمعنى .

ومن هنا كان من الضرورى لمن يريد رصد أبعاد هذه الإشكالية العودة إلى « الكتاب » ؛ كتاب سيبويه . لقد جرت العادة على عد هذا الكتاب كتاباً فى « النحو » ، وهذا صحيح . ولكن ليس « النحو » كما نفهمه نحن اليوم وكما هو معروف فى اللغات الأجنبية بوصفه « مجموع القواعد التى تمكن من اتبعها من نطق لغة ما وكتابتها ، بصورة صحيحة » . كلا ، فإن النحو العربى كما نقرؤه فى مرجعه الأول « الكتاب » ، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية ، بل هو أكثر من ذلك « قوانين » للفكر داخل هذه اللغة ، وبعبارة بعض النحاة القدماء : « النحو منطق العربية » . وهذا ما كان يعيه ، تمام الوعى ، سائر البيانيين إذ كانوا يعدون كتاب سيبويه كتابا فى « علم العربية » : نحوا ولغة وبلاغة ومنطقاً ، كتاباً يمكن من استوعبه من الإمساك بمفاصل العلوم البيانية كلها بما فى ذلك الفقه . يذكر أبو اسحق الشاطبى أن الجرمى الفقيه قال : « أنا منذ ثلاثين سنة أفتى الناس من كتاب سيبويه » (= فى مسائل الفقه) . ثم يشرح الشاطبى السر فى ذلك فيقول : « وكتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش . والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم فى النحو فقد نبه فى كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفها فى ألفاظها ومعانيها ، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ونحو ذلك ، بل هو يبين فى كل باب ما يليق به حتى أنه احتوى على علم المعانى والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ فى المعانى »[11] .

تصرف الألفاظ فى المعانى ؟ . . كيف ؟

يجيب سيبويه عن هذا السؤال فى أبواب من الكتاب . من ذلك مثلاً باب بعنوان « باب اللفظ للمعانى » يقول فيه : « اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين ، واختلاف اللفظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين »[12] . يأتى بعده باب آخر بعنوان : « باب ما يكون فى اللفظ من الأعواض » يقول فيه : « اعلم أنهم مما يحذفون (= ربما يحذفون) الكلم وإن كان أصله فى الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوضون ويستغنون بالشىء عن الشىء الذى فى أصله فى كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً »[13] . وتتوالى الأبواب حول علاقة اللفظ بالمعنى فى كتاب سيبويه ، فهذا « باب فى وقوع الأسماء ظروفاً وتصحيح اللفظ على المعنى »[14] . و « هذا باب استعمال الفعل فى اللفظ لا فى المعنى لاتساعهم فى الكلام وللإيجاز والاختصار »[15] .

على أن مسألة « تصرف الألفاظ فى المعانى » ووجوه هذا التصرف ليست مطروحة فى كتاب سيبويه فى الأبواب التى تحمل مثل هذه العناوين وحدها ، بل هى حاضرة فى كل باب من أبواب الكتاب تقريباً ، إذ ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجده يربط فيها بين التغيّرات التى تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى . من ذلك مثلاً قوله : « هذا باب يختار فيه الرفع ، وذلك كقولك : له عِلْمٌ علمُ الفقهاء ، وله رأى رأى الأصلاء . وإنما كان الرفع فى هذا الوجه لأن هذه خصال تذكرها فى الرجل كالحلم والعقل والفضل ، ولم ترد أن تخبر أنك مررت برجل فى حال تعلم وتفهم ، ولكنك أردت أن تذكر الرجل بفضل فيه وأن تجعل ذلك خصلة قد استكملها كقولك حسب حسب الصالحين ، لأن هذه الأشياء وما يشبهها صارت تحلية عند الناس وعلامات ، وعلى هذا الوجه رفع الصوت . وإن شئت نصبت فقلت عِلْمٌ عِلْمَ الفقهاء ، كأنك مررت به فى حال تعلم وتفقه ، وكأنه لم يستكمل أن يقال له عالم »[16] .

ومن وجوه «تصرف الألفاظ فى المعانى» تصرفا منطقيا تحديد «الجهات» المنطقية النحوية بالإخبار على النكرة بنكرة ، وذلك ما يشرحه سيبويه فى باب يقول فيه : «هذا باب تخبر فيه عن النكرة بالنكرة ، وذلك كقولك : ما كان أحد مثلك ، وليس أحد خيرا منك وما كان أحد مجترئا عليك . وإنما حسن الإخبار ها هنا عن النكرة حيث أردت أن تنفى أن يكون فى مثل حاله شىء أو فوقه لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل ذاهبا ، فليس فى هذا شىء تعلمه كان قد جهله . ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارسا : حَسُنَ ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذلك فى آل فلان وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل فى قوم فارسا ، لم يَحْسُن . لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا فارس وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح . ولا يجوز فى «أحد» أن تضعه فى موضع واجب . لو قلت : كان أحد من آل فلان «لم يجز» لأنه إنما وقع فى كلامهم نفيا عاما . يقول الرجل : أتانى رجل ، يريد واحدا فى العدد لا اثنين . فتقول : ما أتاك رجل ، أى أتاك أكثر من ذلك . ثم يقول : ما أتانى رجل ولا امرأة . فتقول ما أتاك رجل ، أى : امرأة أتتك . ويقول : أتانى اليوم رجل ، أى : فى قوته ونفاذه . فتقول : ما أتاك رجل ، أى : أتاك الضعفاء . فإذا قال : ما أتاك أحد ، صار نفيا عاما لهذا كله ، فإنما مجراه فى الكلام هذا . ولو قلت : ما كان مثلك أحدا ، أو : ما كان زيد أحدا ، كنت ناقضا ، لأنه قد علم أنه لا يكون زيد ولا مثله إلا من الناس»[17] .

وواضح أننا هنا لا بإزاء تقرير قواعد نحوية تضبط كيفية النطق والكتابة ، بل بإزاء تقرير جهات الكلام ومعايير التفكير : فى النص الأول كان الأمر يتعلق ببيان كيف أن الإعراب هو الذى يحدد قصد المتكلم . فرفع كلمة «علم» الثانية فيقولنا : «له علم علم الفقهاء» يعطى للعبارة معنى يختلف تماما عن المعنى الذى يكون لها مع النصب . وهذا يعنى أن المتكلم ، عندما يحرك شفتيه وينطق بالعبارة ، يمارس عملية اختيار على صعيد المعنى ، أى أنه يفكر وهو يتكلم ، أو يتكلم وهو يفكر . وإذا كان هذا عاما فى جميع اللغات فإن الفرق بين اللغة العربية واللغات الأخرى التى تكتب فيها «الحركات» وتعد حروفا تدخل فى تكوين الكلمة ، إنما نلمسه بصورة جلية واضحة عند القراءة . فنحن عندما نقرأ : «له علم علم الفقهاء» لا نستطيع النطق بهذه العبارة إلا بعد التفكير فى المعنى ، أى بعد اتخاذ قرار نختار بموجبه المعنى الذى نعتقد أنه قصد المتكلم ، ومن ثم فإنه إذا كان النحو فى اللغات الأجنبية يساعد على النطق الصحيح لغويا ، دون أن يكون لذلك كبير علاقة بتحديد المعنى الذى يقصده المتكلم ، فإننا فى اللغة العربية لا نستطيع قراءة النص قراءة صحيحة إلا بعد اتخاذ قرار بخصوص المعنى الذى نعتقد أو نرجح أن المتكلم يقصده دون غيره . وبعبارة قصيرة : فى اللغات التى تكتب فيها الحركات مع الحروف : نقرأ لنفهم . أما فى اللغة العربية فيجب أن نفهم أولا حتى نتمكن من القراءة الصحيحة .

على أن التداخل بين التفكير والنطق ، بين «المنطق» و «النحو» فى اللغة العربية ليس راجعا إلى طريقة الكتابة وحسب ؛ أعنى الكتابة بدون حركات ، بل إن الأمر أعم من ذلك وأعمق . وهذا ما يكشف عنه النص الثانى الذى أوردناه سابقا ، المتعلق بالإخبار عن النكرة بالنكرة . فالعبارة التى حللها سيبويه فى هذا النص لا يتعلق المعنى فيها بالحركات ، بل بكون الكلمة التى وضعت خبرا جاءت نكرة . وهكذا فسواء وضعنا الحركات على ألفاظ تلك العبارات أو لم نضعها فـ «تصرف الألفاظ فى المعانى» يبقى قائما ، لأن مسألة المعنى ، وأعنى «قصد المتكلم» تظل مطروحة من الناحية المنطقية البحت . وفى الحقيقة لم يكن تحليل سيبويه فى النص المذكور تحليلا نحويا وإنما كان تحليلا منطقيا : لقد كان يحدد للجملة العربية جهاتها المنطقية ، جهات «الحسن» و «القبح» و «الجواز» و«الوجوب» و«التناقض» . . . إن هذه الجهات ، أو الموجهات ليست تتعلق بالنطق والكتابة ؛ ومن ثم فهى ليست من ميدان قواعد اللغة ، وإنما هى معايير تتعلق بالمعنى ؛ أى أنها من ميدان قواعد التفكير ، أو «قانون الفكر» : المنطق . ولكن هذا التداخل بين ما هو قواعد لغة وما هو قوانين فكر فى كتاب سيبويه ــ وفى الدرس النحوى العربى القديم بعامة ــ لم يكن يأتى عرضا كما قد يتوهم فى النص السابق حيث كان الحديث عن « النكرة » وهى من موضوعات النحو ، بل لقد عقد سيبويه فى «الكتاب» ذاته بابا خصصه للجهات النحوية المنطقية المذكورة آنفا ، وهو بعنوان «باب الاستقامة من الكلام والإحالة» ، وفيه صنف الكلام إلى «مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب»[18] .

وواضح أننا هنا إزاء جهات ــ أو موجهات[19] Modalité مركبة من جهات عقلية منطقية تخص المعنى ، وجهات لغوية نحوية تخص تركيب الكلام : فالكلام «المستقيم الحسن» مثل «أتيتك أمس» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) حسن المعنى (جهة عقلية) . والكلام «المستقيم المحال» ، «مثل أتيتك غدا» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ومحال المعنى (جهة عقلية) ، هو محال لأنه يجمع بين متناقضين الماضى والمستقبل . أما الكلام «المستقيم الكذب» ، مثل «حملت الجبل» ، فهو مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ولكنه كذب من حيث المعنى (جهة عقلية) . أما «المستقيم القبيح» مثل قد زيد رأيت ، فهو مستقيم لفظا ، ولكنه قبيح من حيث ترتيب الكلمات (جهة نحوية) . يبقى أخيرا «المحال الكذب» ، مثل «سوف أشرب ماء البحر أمس» ، فهو مستقيم لفظا ، (جهة نحوية) ، ولكنه محال عقلا ؛ لأنه يجمع بين المستقبل والماضى ؛ بين «سوف» و«أمس» ، بالإضافة إلى أنه كذب ؛ لأن المتكلم لا يستطيع أن يشرب ماء البحر ؛ فهو يدعى كذبا .

لم يكن سيبويه هو الوحيد الذى اتجه بالدرس النحوى العربى هذا الاتجاه الذى يتداخل فيه المنطق واللغة ، بل إن عمله إنما كان جمعا وتنظيما للمناقشات النحوية اللغوية البلاغية المنطقية التى انشغل بها جيله والجيل السابق له ، وأغنتها ، بل شعبتها الأجيال التالية حتى أصبحت مسائل النحو واللغة والبلاغة والمنطق[20] متداخلة متشابكة تعرض فى كتاب واحد ، وأحيانا فى سياق واحد كما نجد فى «الكامل» للمبرد وفى غيره .

وكما اتجه اهتمام النحاة إلى الفروض اللغوية ، التى مزجوا فيها بين الجهات العقلية المنطقية والجهات اللغوية النحوية بحرصهم على التمييز بين «ما يصح» من الكلام و «ما لا يصح» ، بين «ما يجوز» و «ما لا يجوز» ، اهتموا كذلك بالبحث فى الدلالة وأنواعها وترتيبها من حيث القوة والضعف . هكذا يميز ابن جنى ، مثلا ، بين ثلاثة أصناف من الدلالة : لفظية ، وصناعية ، ومعنوية . ففعل «قام» ، مثلا يدل لفظه على مصدره ، أى على القيام ؛ وهذه دلالة لفظية ؛ ويدل بناؤه ، أى صيغته ووزنه ، على زمانه ؛ وهذه دلالة صناعية ؛ ويدل معناه (بوصفه فعلا لا اسما ولا حرفا) على فاعله ؛ وهذه دلالة معنوية . وأقوى هذه الدلالات فى نظر ابن جنى هى الدلالة الصناعية «لأنها وإن لم تكن لفظا فهى صورة يحملها اللفظ ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزم بها . فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللفظ المنطوق فدخلا بذلك فى باب العلوم المشاهدة . وأما المعنى فإنما دلالته لاحقة بعلوم الاستدلال (= المعرفة الاستدلالية) وليست فى حيز الضروريات (= المعرفة الحسية . . .) . ألا ترى حيْن تسمع «ضرب» قد عرفت حدثه وزمانه ، ثم تنظر فيما بعد فتقول : هذا فعل ولابد له من فاعل ، فليت شعرى من هو ؟ وما هو ؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل ؛ من هو ، ما حاله ، من موضع آخر لا من مسموع ضرب»[21] .

ولابد من الوقوف قليلا مع ما يقرره ابن جنى هنا ، لأن الأمر يتعلق بمسألة ذات أهمية بالغة ، وتشكل مظهرا من مظاهر خصوصية اللغة العربية على المستوى الذى يهمنا هنا : مستوى العلاقة بين اللفظ والمعنى . إن تمييز ابن جنى فى اللفظ الواحد ، «قام» مثلا ، بين الدلالة اللفظية والدلالة الصناعية والدلالة المعنوية ، لا يتأتى إلا فى اللغة العربية حيث تبتدىء الجملة بالفعل غالبا ، أو على الأقل حيث يمكن النطق بالفعل وحده دون أن يسبق ذكر الفاعل ، وأيضا حيث تقوم الصيغة أو الوزن الصرفى (فعل ، انفعل ، افتعل ، تفاعل . . . فاعل ، مفعول ، فعيل ، فعال . . .) جسراً بين اللفظ والمعنى . إن لفظ «ضرب» صيغته هى فعل ، وبما أن أصل المشتقات عند المدرسة البصرية ، وابن جنى من أنصارها ، هو المصدر (لا الفعل كما يقول الكوفيون) ، فإن «ضرب» ــ الفعل ، يدل على مصدره أى على الأصل اللغوى الذى اشتق منه ، والذى يتألف من الحروف الثلاثة (ض . ر . ب) . ولكن الأصل اللغوى فى العربية مجرد حروف لا يمكن النطق بها إلا إذا اتخذت هيئة ، أى وزنا معينا ، أى إلا إذا «حركت» . فوضع الحركات على «ضرب» معناه إعطاؤها قالبا منطقيا ، وهو بتعبير ابن جنى «صورة يحملها اللفظ» . وهذه الصورة هى التى تعين دلالته (ضرب بالفتح تدل على من فعل الفعل ، وبالضم والكسر تدل على من وقع عليه الفعل ، وبالفتح والسكون تدل على الحدث مجردا عن الزمان ، كما تدل على الصنف من الشىء ، وبالفتح والكسر تدل على فاعل الضرب أو جيده . . . الخ . أضف إلى ذلك ضارب ، ضريب ، مضروب ، ضراب . . . الخ) . ولما كانت صيغة هذا القالب المنطقى تستفاد بالنطق بها مع المادة اللغوية ، كانت الدلالة التى يحملها ، مثلها مثل دلالة المادة اللفظية ، «تدخل فى باب العلوم المشاهدة» أى المعارف الحسية . فعندما نسمع كلمة «ضارب» نعرف ضرورة ــ أى بالإدراك الحسى الذى لا سبيل إلى دفعه ــ أن الأمر يتعلق بمن فعل الضرب . أما عندما نسمع كلمة

«مضراب» فإن الصيغة الصرفية تدلنا على أن الأمر يتعلق بشخص كثير الضرب ، . . . وهكذا . وإنما كانت الدلالة الصناعية الراجعة إلى هيئة الكلمة ووزنها أقوى من الدلالة اللغوية المحض ؛ لأنها نتيجة تعديلات وإضافات للمادة اللغوية الأصل ، فكأن الزيادة فى عدد حروف الكلمة أو فى نغمتها الموسيقية يؤدى حتما إلى الزيادة فيمعناها ، وهذا فى الحقيقة ما يقرره ابن كثير بوضوح لا مزيد عليه حينما يقول : «إن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه ، فلابد أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا ، لأن الألفاظ أدلة المعانى وأمثلة للإبانة عنها ، فإذا زيد فى الألفاظ أوجبت القسمة زيادة فى المعانى»[٢٢] .

يبقى بعد ذلك ما أسماه ابن جنى بـ «الدلالة المعنوية» التى تحصل استدلالا : فعندما نسمع لفظ «ضرب» فى صيغة الفعل فإن فكرنا يتجه مباشرة إلى التساؤل عن : من فعل الضرب . وهذا بناء على مقدمة منطقية ميتافيزيقية من المقدمات الأساس فى النظام المعرفى البيانى وحقله المعرفى والأيديولوجى ، هى قولهم : «الفعل لابد له من فاعل» (= العالم حادث لابد له من محدث) . . . ومما يهمنا إبرازه هنا ليس المقدمات الفلسفية المؤسسة للحقل المعرفى البيانى ، وإنما يهمنا التأكيد على الطابع المنطقى للقوالب الصرفية العربية ، سواء تعلق الأمر بالأفعال أو بالأسماء : فتحويل صيغة الفعل من «كسر» إلى «انكسر» ، هو تحويل للدلالة من الفعل إلى الانفعال ، مثلما أن تحويل «قتل» إلى « تقاتل» ، هو تحويل للدلالة من الفعل المستقل إلى الفعل الذى يحصل بالمشاركة . ومثل ذلك ، الأسماء المشتقة التى هى فى الواقع قوالب منطقية أشبه بـ «المقولات» فى المنطق . وإذا نحن أخذنا برأى الكوفيين القائل إن الفعل هو أصل المشتقات لا المصدر أمكن إجراء المقابلة التالية التى لا تخلو من دلالة :

مقولات أرسطو	مشتقات النحاة العرب
الجوهر	الفعل
الكم	اسم المرة
	أمثلة المبالغة
الكيف	اسم الهيئة
	الصفة المشبهة
	أفعل التفضيل
الإضافة	؟
المكان	اسم المكان
الزمان	اسم الزمان
الوضع	؟
الملكية	؟
الفعل	اسم الفاعل
الانفعال	اسم المفعول
؟	المصدر
؟	اسم الآلة

من تأمل هذا الجدول يمكن الخروج بعدة ملاحظات يهمنا منها ما يلى :

١ ـ هناك خانات فارغة فى الطرفين معا : فلائحة المشتقات (مقولات النحاة) خالية مما يقابل مقولات الإضافة والوضع والملكية فى لائحة أرسطو ، كما أن هذه الأخيرة خالية هى كذلك مما يقابل المصدر واسم الآلة فى لائحة النحاة . وجود هذه الخانات الفارغة ، هنا وهناك ، معناه أن التواصل لا يمكن أن يكون تاما وكاملا بين الفكر الذى يعتمد اللائحة الأولى والفكر الذى يعتمد اللائحة الثانية ، ومن ثم فإن التفاهم التام متعذر . نعم هناك تطابق بين معظم عناصر اللائحتين ولكن هناك مع ذلك تخارج واصطدام .

٢ ـ بما أن مقولات أرسطو ليست صورية منطقية محض ، ولا لغوية نحوية محض بل إنها تحمل مضمونا ميتافيزيقيا معينا ، وبما أن مشتقات النحاة هى كذلك ذات طابع منطقى وتحمل مضمونا ميتافيزيقيا معينا ، فإن عدم التطابق بين اللائحتين لابد أن يخلف « فجوة » ميتافيزيقية بين الرؤية اليونانية والرؤية العربية البيانية . ويمكن أن نلمس هذا فى غياب مقولة الملكية من اللائحة العربية ، وهو غياب ينسجم مع التصور العربى الإسلامى الذى يجعل الملك والملكية لله وحده ، فالإنسان لا يملك الأشياء وإنما يتصرف فيها بوصفها من ملكوت الله . وبالمثل يمكن تفسير غياب « اسم الآلة » فى لائحة أرسطو بكون مقولات هذه اللائحة تقوم على « الحمل » ، أى أن المقولات التسع تحمل أو تقال على المقولة الأولى : الجوهر . هذا على حين أن اسم الآلة يدل على آلة الفعل ، على أساس أن مشتقات النحاة لا تحمل على الفعل ، بل تدل على من تعلق به الفعل نوعا من التعلق : قام به أو فيه أو بواسطته . . . الخ .

٣ ـ إن الانطلاق من « الجوهر » (أى من الذات) الخ ، وحمل بقية المقولات عليه ، يجعل العبارة ، ومن ثم التفكير ، تنطق بحكم : حكم على الجوهر ـ الذات بكذا أو كذا ، فى حين أن الانطلاق من « الفعل » ، واشتقاق الأسماء منه ، يجعل الجملة تبين من صدر الفعل منه ، أو قام به ، أو ارتبط معه نوعا من الارتباط . ولا ينبغى أن نعطى هنا كبير أهمية لكون البصريين يعدون « المصدر » هو أصل المشتقات . فالخلاف بين البصريين والكوفيين فى هذه المسألة يرجع فحسب إلى نظرات يمليها المذهب النحوى الذى يدافع عنه كل منهما ، وهى نظرات شكلية لفظية فى الغالب . ذلك أن المصدر والفعل هما فى الحقيقة شيء واحد : كلاهما يدل على « حدث » ، وكل الفرق بينهما أن المصدر يدل عليه مجردا من الزمان ، على حين يعين الفعل زمن وقوعه ؛ فالمصدر ليس جوهرا ولا ذاتا ، بل هو فعل بدون زمن . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ينبغى ألا يلتبس علينا شأن الجملة الاسمية فى العربية ، فهى ليست مؤلفة من موضوع ومحمول تربطهما رابطة الحمل كما فى اللغات الآرية ، بل هى ، أى الجملة الاسمية ، عند النحاة العرب مبتدأ وخبر . فالأمر يتعلق لا بحمل معنى من المعانى على موضوع ، بل يتعلق فحسب بالإخبار عن اسم وقع الابتداء به فى الكلام ، وهذا الإخبار يفيد ما فعله أو ما هو عليه من حال ؛ إذ هو فى الأصل فاعل صدر منه الفعل أو قام به (محمد قائم = قام محمد . . السماء زرقاء = زرقت السماء) . **وهكذا فالأمر يتعلق فى الجملة العربية ، اسمية كانت أو فعلية ، بإصدار بيان ، وليس بإصدار حكم كما هو الحال فى الجملة اليونانية وفى اللغات الآرية بكيفية عامة .**

هذا الاختلاف بين مقولات أرسطو ومشتقات النحاة العرب وعدم التطابق التام بينها ، بالإضافة إلى ما أبرزناه من الاختلاف بين طبيعة الجملة فى اللغة العربية وطبيعتها فى اللغة اليونانية ، وما أشرنا إليه من وجود « فجوة » ميتافيزيقية تفصل بين الرؤيتين اللتين تعبر عنهما اللغتان العربية واليونانية . . . كل ذلك يفسر لنا ذلك الصدام الذى عرفته الثقافة العربية بين النحاة والمناطقة ، والذى عكسته بقوة ووضوح تلك المناظرة الشهيرة التى جرت بين أبى سعيد السيرافى النحوى المعتزلى ، وأبى بشر متى ابن يونس المنطقى ، فى بغداد سنة ٣٢٦هـ ، بمجلس الوزير الفضل بن جعفر بن الفرات .(٢٣) .

كانت مرافعة السيرافى مركزة حول نقطة واحدة هى تأكيد المضمون المنطقى للنحو العربى ، ومن ثم إبطال ادعاء المناطقة أن النحو شىء والمنطق شىء آخر على تقدير « أن المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ ، فإن مَرَّ المنطقى باللفظ فبالعرض ، وإن عثر النحوى بالمعنى فبالعرض ، و[أن] المعنى أشرف من اللفظ ، واللفظ أوضع من المعنى » ، كما قال متى . إن السيرافى يرفض هذه الدعوى رفضا كاملا . إنه يرى أن « النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة » .

ولكى يثبت أبو سعيد السيرافى الطابع المنطقى للنحو العربى ، واستغناء العربية عن المنطق « اليونانى » ، يطرح على خصمه عدة مسائل « نحوية » لا تتعلق بالألفاظ وحدها ، بل بما وراءها من معان وأحكام منطقية . من ذلك معانى حرف « الواو » ، التى عنى النحاة بضبطها : معنى العطف والقسم والاستئناف والتقليل والمعية والحال . . . الخ . ومن ذلك أيضا الصيغ التى يجوز فيها استعمال « أفعل » التفضيل والصيغ التى لا يجوز ذلك فيها . ويخاطب أبو سعيد السيرافى خصمه متّى فى هذا الشأن قائلا : « ها هنا مسألة علاقتها بالمعنى العقلى أكثر من علاقتها بالشكل اللفظى . ما تقول فى قول القائل : زيد أفضل الإخوة . قال (متى) : صحيح . قال (السيرافى) : فما تقول إن قال : زيد أفضل إخوته . قال (متى) : صحيح . . . فقال أبو سعيد : أفتيت على غير بصيرة ولا استبانة . المسألة الأولى جوابك عنها صحيح ، وإن كنت غافلا عن وجه صحتها . والمسألة الثانية جوابك عنها غير صحيح ، وإن كنت أيضا ذاهلا عن وجه بطلانها . . . » . ثم يشرح السيرافى وجه الصحة والبطلان فى ذلك فيقول : « إن أخوة زيد هم غير زيد ، وزيد خارج عن جملتهم . والدليل على ذلك أنه لو سأل سائل فقال : من أخوة زيد ؟ لم يجز أن تقول : زيد وعمرو وبكر وخالد ، وإنما تقول : عمرو وبكر وخالد ، ولا يدخل زيد فى جملتهم . فإذا كان زيد خارجا عن إخوته صار غيرهم ، فلم يجز أن تقول : أفضل إخوته ، كما لم يجز أن تقول : إن حمارك أفضل البغال ، لأن الحمير غير البغال ، كما أن زيدا غير إخوته . فاذا قلت : زيد خير الإخوة ، جاز ، لأنه أحد الأخوة ، والاسم يقع عليه وعلى غيره فهو بعض الإخوة . ألا ترى أنه لو قيل : من الإخوة ؟ عددته منهم ، فقلت : زيد وعمرو وبكر وخالد ، فيكون بمنزلة قولك : حمارك افره (= افضل) الحمير ؛ لأنه داخل تحت الاسم الواقع على الحمير » .

واضح أن المسألة المطروحة هنا مسألة منطقية وليست مسألة نحوية ، فهى لا تتعلق بالإعراب ، أى بوضع الحركات على الحروف ، بل تتعلق بعلاقة منطقية ، علاقة المفاضلة (أفضل ، أكبر ، أصغر ، أسبق . . .) . إن أبا بشر متى المنطقى لا يرى فرقا منطقيا بين قولنا « زيد أفضل الإخوة » ، وقولنا « زيد أفضل إخوته » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » بما هى مقولة منطقية فهما خاصا . أما السيرافى فهو يميز بين القولين ويرى أن الثانى منهما « فاسد » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » (أو النسبة ، أو العلاقة) فهما آخر . لقد فهم متى من الإضافة فى قولنا « زيد أفضل إخوته » ، المعنى المنطقى لمقولة الإضافة ، وهو هنا مفهوم الأخوة ، وهو علاقة ؛ فـ « علاقة الأخوة كعلاقة الأبوة كعلاقة الضعفية والنصفية والمشابهة . . . » . أما السيرافى فهو يفهم من هذه العلاقة معنى « النسبة » ؛ ولذلك نسب زيدا إلى إخوته ؛ أى جعله واحدا منهم ، يستغرقه الكل الذى ينتمى إليه ؛ ومن ثم رأى أنه لا يمكن أن يكون « أفضلهم » ؛ لأنه منهم . وبعبارة أخرى ، إن السيرافى ينظر إلى « الإضافة » من زاوية الماصدق وليس من زاوية المفهوم ، كما يفعل المناطقة(٢٤) . واعتماد الماصدق (= الأفراد ، الجزئيات) فى النظر إلى الأشياء وتعريفها ، بدل اعتماد المفهوم (= الصفات العامة ، الكلى) خاصية من خاصيات الرؤية البيانية ، كما سنرى ذلك فى حينه .

- ٣ -

إذا كان النحاة قد ربطوا فى تفكيرهم وأبحاثهم بين منطق اللغة ومنطق العقل ، توجههم فى ذلك إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كما شرحناها آنفا (= النظر إليهما بوصفهما كائنين منفصلين ومستقلين) ، فإن علماء أصول الفقه قد عملوا على إحكام هذا الربط حينما طابقوا فى أبحاثهم الأصولية بين الدلالة والاستدلال ، بين طرق دلالة اللفظ على المعانى وطرق تصرف العقل فيها ؛ فربطوا هكذا بين قوانين تفسير الخطاب وتقنيات تحليله ، وبين « مبادىء » العقل وآليات نشاطه ؛ فصار عمل العقل عندهم يعنى « استثمار النص » ، وهو ما يسمونه بـ « الاجتهاد » ، وصار « المعقول » فى عرفهم هو « معقول النص » ، على حسب تعبيرهم .

إن مساهمة الفقهاء ، وعلماء الأصول منهم بخاصة ، فى التشريع للعقل العربى عموما ، وللعقل البيانى خصوصا ، مساهمة « أصيلة » وأساسية ، أبرزنا بعض مظاهرها فى موضع آخر ، وسيكون علينا فى هذا الجزء أن نبرز أبعادها ونتائجها . لنبدأ إذن بتناول البعد الذى يهمنا هنا فى هذه الدراسة ، وهو المتعلق بدور علماء أصول الفقه فى تكريس الإشكالية التى نحن بصددها وتنميتها : إشكالية اللفظ والمعنى .

إذا تصفحنا أى كتاب من الكتب المؤلفة فى أصول الفقه ، قديمة كانت أو حديثة ، فإننا سنجد « أبواب الخطاب » ، أو « المبادىء اللغوية » على حسب تعبير الفقهاء ، أو « القواعد اللغوية » على حسب تعبير بعض المعاصرين ، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب(٢٥) . وهذا شىء يجد تبريره فى تصورهم لموضوع علمهم ذاته . ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس ، أساسا ، « وجوه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية » ــ والأدلة هنا هى أساسا النصوص : القرآن والسنة ــ فإن الشاغل الأول والرئيسى لأصحاب هذا العلم سيكون ، بالضرورة ، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى

فى الخطاب الذى يتعاملون معه : الخطاب الشرعى . وبما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربى ، فإن عملية « الضبط » هذه ستمتد بالضرورة إلى هذا اللسان بما هو كل .

ولكى نجعل القارىء يقدر معنا أهمية « البحث اللغوى » ووزنه فى الدراسات الأصولية الفقهية ، ولكى نمكنه من تكوين فكرة عامة واضحة عن بنية هذا العلم ، نقترح عليه الوقوف هنا قليلا مع كتاب « المعتمد فى أصول الفقه » لأبى الحسين البصرى المتوفى سنة ٤٣٦هـ . لقد اخترنا هذا الكتاب بناء على أمرين اثنين : أولهما أنه واحد من بين أربعة كتب كانت كما يقول ابن خلدون : « قواعد هذا الفن وأركانه »[٢٦] ، وثانيهما أن مؤلفه معتزلى . ومعلوم أن المعتزلة كانوا الممثلين الرسميين والمخلصين للبيان والنظام المعرفى للبيان ، وقد ظلوا دائما كذلك .

يستهل أبو الحسين البصرى كتابه بثلاثة « أبواب » جعلها بمثابة مدخل ، ذكر فى أولها « الغرض من الكتاب » ، وفى الثانى « قسمة أصول الفقه » ، وفى الثالث « ترتيب أبواب أصول الفقه » . ويهمنا هنا هذا الأخير الذى يقول فيه ما نصه : « اعلم أنه لما كانت أصول الفقه هى طرق الفقه وكيفية الاستدلال بها وما يتبع كيفية الاستدلال بها ، وكان الأمر والنهى والعموم مخ طرق الفقه ، وكان الفصل بين الحقيقة والمجاز تفتقر إليه معرفتنا بأن الأمر والنهى والعموم ما الذى يفيد على الحقيقة وعلى المجاز ، وجب تقديم أقسام الكلام وذكر الحقيقة منه والمجاز وأحكامها وما يفصل به بينها على الأمر والنهى ليصح أن نتكلم فى أن الأمر إذا استعمل فى الوجوب كان حقيقة . ثم الحروف ، لأنه قد يجرى ذكر بعضها فى أبواب الأمر ؛ فلذلك قدمت عليها . ثم نقدم الأوامر والنواهى على بقية الخطاب ، لأنه ينبغى أن يعرف فائدة الخطاب فى نفسه ، ثم نتكلم فى شمول تلك الفائدة وخصوصها وفى إجمالها وتفصيلها . ونقدم الأمر على النهى ، لتقدم الإثبات على النفى . ثم نقدم الخصوص والعموم على المجمل والمبين ، لأن الكلام فى الظاهر أولى بالتقديم من الخفى ، ثم نقدم المجمل والمبين على الأفعال ، لأنها من قبيل الخطاب ، ولأن المجمل كالعموم فى أنه يدل على ضرب من الإجمال ، فجعل معه . ونقدم الأفعال (= أفعال النبى) على الناسخ والمنسوخ ، لأن النسخ يدخل الأفعال ويقع بها كما يدخل الخطاب . ونقدم النسخ على الإجماع ، لأن النسخ يدخل فى خطاب الله سبحانه وخطاب رسوله ﷺ ، دون الإجماع . ونقدم الأفعال على الإجماع ، لأنها متقدمة على النسخ ، والنسخ متقدم على الإجماع ، ولأن الأفعال كالأقوال فى أنها صادرة عن النبى ﷺ . وإنما قدمنا جملة أبواب الخطاب على الإجماع ، لأن الخطاب طريقنا إلى صحته ؛ ولأن تقديم كلام الله سبحانه وكلام نبيه أولى . ثم نقدم الإجماع على الإخبار ، لأن الإخبار منها آحاد ومنها متواتر . أما الآحاد ، فالإجماع أحد ما يعلم به وجوب قبولها ، وهى أيضا أمارات ، فجاورنا بينها وبين القياس . وأما المتواترة فإنها وإن كانت طريقا إلى معرفة الإجماع فإنه يجب تأخيرها عنه كما أخرناها عن الخطاب لما وجب أن نعرف الأدلة ، ثم نتكلم فى طريق ثبوتها . وإنما أخرنا القياس عن الإجماع ، لأن الإجماع طريق إلى صحة القياس . . . » . ثم يأتى بعد ذلك الكلام فى الحظر والإباحة ، ثم أخيرا الكلام فى المفتى والمستفتى ، والإصابة فى الاجتهاد ، وبهذا تختم أبواب أصول الفقه عادة[٢٧] .

لقد أثبتنا هذا النص على طوله لأنه يقدم لنا بنية علم أصول الفقه ؛ أعنى أبوابه فى علاقتها بعضها مع بعض ، وتوقف بعضها على بعض . وإذا كان بعض المؤلفين يسلكون مسلكا آخر فى ترتيب أبواب كتبهم المؤلفة فى هذا العلم ، فإن « الترتيب » الذى قدمه لنا أبو الحسين البصرى ، والذى اعتمده فى تصنيف كتابه يمكن عده بحق الترتيب الأمثل الذى يعكس البنية الداخلية لهذا العلم . لقد اعتمد أبو الحسين البصرى فى « الترتيب » **الأسبقية المنطقية** فانطلق من المباحث اللغوية الأصولية . ذلك لأنه لما كان المنطلق فى البحث الأصولى هو الخطاب (القرآن والحديث) فقد وجب البدء بـ« **أبواب الخطاب** » ، وهى الأبواب التى تهتم بوضع قوانين لتفسير الخطاب . ثم يلى ذلك البحث فى أفعال النبى من حيث إنها مصدر للتشريع ، لأن أفعاله ، من حيث الدلالة ، ككلامه سواء بسواء ، فهى جزء من السنة . ثم يأتى بعد ذلك « **الإجماع** » وقد وجب تأخيره عن أبواب الخطاب لأن حجيته ، أى إثبات صحة الأخذ به أصلاً للتشريع ، إنما تستفاد من الخطاب . ويدخل فى الكلام عن الإجماع الكلام عن « الإخبار » لأن بعضها ، وهو خبر الآحاد من الناس ، يستدل على وجوب الأخذ بها بالإجماع ، ولأن بعضها الآخر ، وهو المتواتر ، طريق إلى إثبات حجية الإجماع . وبعد استيفاء الكلام فى الإجماع والإخبار يأتى الكلام عن **القياس** . وقد جاءت مرتبته بعد الإجماع لأن حجيته تثبت ــ من بين ما تثبت به ــ بالإجماع . والكلام فى القياس يدور حول أربعة أركان : الأصل والفرع والحكم والعلة . ولكل منها علاقة مباشرة بالبحث اللغوى : البحث فى العلاقة بين اللفظ والمعنى . فالأصل نص ، والحكم نص ، أو يستفاد من النص ، والعلة يهتدى إليها بقرينة توجد فى النص . وبعد استيفاء القول فى الأصول ــ أو الأدلة ــ يأتى الكلام عن الأحكام وأنواعها من حظر وإباحة ، والكلام عن كيفية الاستدلال عليها . وهنا يعود البحث الأصولى إلى الخطاب مرة ثانية لأن الاستدلال على الأحكام إنما يكون بالخطاب . أما الكلام فى المفتى والمستفتى فيشمل الكلام فى الاجتهاد والمجتهدين . والاجتهاد كما هو معروف يكون فى النص .

واضح إذن أن السلطة المرجعية الأولى فى علم أصول الفقه هى للبحوث اللغوية ، سواء منها ما يدرس مجموعا فى « أبواب الخطاب » ، أو ما يأتى متفرقا فى الأبواب الأخرى . والمحور الرئيسى الذى ينتظم هذه البحوث هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو مسألة الدلالة . وللإشارة فحسب نذكر أن « أبواب الخطاب » وحدها ، فى كتاب أبى الحسين البصرى ، تشغل ٣٥٠ صفحة من أصل ٩٩٠ صفحة ، التى يتكون منها الكتاب بجزأيه . وهذه الأبواب تضم الفصول الرئيسية التالية : ١ ــ حقيقة الكلام وقسمته إلى حقيقة ومجاز وأحكام كل منهما . ٢ ــ الكلام فى الأوامر : الصيغ اللفظية للأمر . الوجوب والتخيير فى صيغ الأمر . دلالة اللفظ على الأمر المطلق والأمر المعلق والأمر المقيد . ٣ ــ الكلام فى النواهى : ماهية النهى ، صيغه اللفظية ، الأمر والنهى ، الوجوب والتخيير ، فساد المنهى عنه . ٤ ــ أبواب العموم والخصوص فى دلالة الألفاظ ، وهى أكبر أبواب الأبحاث اللغوية الأصولية ، وتتناول معنى العموم ومعنى

الخصوص ، وما يفيد العموم من جهة المعنى وما يفيده من جهة اللفظ ، وتخصص العام ، وبناء العام على الخاص . . . والمطلق والمقيد . ٥ ــ المجمل والمبين : فى العبارة وفى المعنى ، ودرجات البيان ، وما يحتاج إلى بيان وما لا يحتاج إلى بيان . . الخ .

وهكذا فإذا نظرنا الآن إلى البحث الأصولى من الزاوية الإبستمولوجية المحض ، وعلى ضوء هذا الوصف الذى قدمناه لبنية علم الأصول ، أمكن القول بدون تردد ، إنه ، أساسا ، بحث فى الدلالة : دلالة النص ودلالة معقول النص . أما البحث فى دلالة النص فقوامه عملية استقراء واسعة لأنواع العلاقات التى تقوم بين اللفظ والمعنى فى الخطاب البيانى بقصد ضبطها وصياغتها فى قواعد . وأما البحث فى دلالة معقول النص أو « معنى الخطاب » ، على حسب تعبير بعض الأصوليين ، فيدور حول محور رئيسى واحد هو القياس . والقياس الفقهى هو تمديد حكم « الأصل » (= ما ورد فيه نص) إلى « الفرع » (= ما لم يرد فيه نص) ، باعتماد معقول ذلك النص نوعا من الاعتماد . وإذن فهناك مستويان متمايزان ، ولكن متكاملان ، فى البحث الأصولى : المستوى الذى محوره اللفظ/المعنى ، فى علاقتهما الثنائية كزوج ، والمستوى الذى محوره الأصل/الفرع ، الذى يحتل فيه الزوج اللفظ/المعنى موقع الأصل . إن هذا المستوى الثانى سيكون موضوع دراسة أخرى ، ولذلك سنقتصر هنا على المستوى الأول ، المستوى الذى يتمحور حول العلاقة بين اللفظ والمعنى .

يتناول البحث الأصولى العلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحيتين ، نظرية وتطبيقية .

ويدور النقاش من الناحية النظرية حول ثلاث مسائل رئيسية : ١ ــ أصل اللغة ، هل هو توقيف أم اصطلاح . ٢ ــ جواز أو عدم جواز القياس فى اللغة . ٣ ــ الأسماء الشرعية مثل الصلاة والصيام والزكاة . . . الخ .

وإذا كانت أبحاث الأصوليين حول أصل اللغة إنما هى امتداد لمناقشات اللغويين والمتكلمين ألتى تعرفنا جوانب منها فى فقرة سابقة ، ولا شىء يبرر الانشغال بها فى ميدانهم ، إذ لا تتعلق بها مسائل علمهم تعلقا مباشرا ، فإن مناقشاتهم حول المسألة الثانية ، المتعلقة بجواز القياس فى اللغة أو عدم جوازه ، لها ما يبررها داخل حقل تفكيرهم ؛ ذلك لأن القول بثبوت اللغة بالقياس قد ينجم عنه استغناء الفقيه عن استعمال القياس الفقهى فى بعض المسائل . بيان ذلك أن القياس الفقهى ، المعتمد على معقول النص ، يقضى مثلا بتحريم النبيذ (وهو فرع) بناء على اشتراكه مع الخمر (وهو أصل) فى علة التحريم التى هى الإسكار . وهذه النتيجة (= تحريم النبيذ قياسا على الخمر) يصل إليها الفقيه بعد أن يقوم بعملية « السبر والتقسيم » ، التى يستعرض خلالها الأوصاف التى فى الخمر (= التقسيم) ، ثم يختبرها واحدا واحدا[٦] (= السبر) ؛ ليصل إلى الوصف المناسب لأن يناط به التحريم الذى دل عليه نص واضح لا لبس فيه (« يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » ــ المائدة ٩٠) . وعندما يميل الظن القوى بالفقيه إلى أن الوصف المناسب لأن يكون علة للتحريم هو « الإسكار » ، لكون الإسكار يفقد العقل ، ولأن فقدان العقل يسقط التكليف الشرعى من صلاة وصيام . . الخ ؛ وعندما يتأكد الفقيه من أن هذا الوصف (الإسكار) موجود كذلك فى النبيذ ، يحكم على هذا الأخير بالتحريم .

هذا النوع من القياس الذى يعتمد معقول النص (البحث عن الوصف المناسب = العلة) ، يمكن أن يستغنى عنه الفقيه إذا هو انطلق من الرأى القائل بثبوت اللغة بالقياس . إن خطوات تفكيره فى هذه الحالة ستكون كالتالى : سيقول فى نفسه : إن المشروب الذى تسميه العرب خمراً ، إنما سمته بهذا الاسم لأنه يفقد العقل ويستره ؛ بدليل أن التخمير فى اللغة هو التغطية والستر . وبما أن النبيذ فيه ذلك المعنى الذى بسببه سمى الخمر خمرا ، وهو معنى الستر ، فإنه يصح إطلاق لفظ الخمر عليه إطلاقا حقيقيا كما يطلق على العنب المسمى بهذا الاسم ، ومن ثم يكون حكمه حكم الخمر . وواضح أن هذه النتيجة مبنية على التسليم بثبوت اللغة بالقياس : نسمى عصير الشعير (النبيذ) خمرا ، قياسا على عصير العنب (الخمر) ؛ لأنه يشترك معه فى العلة التى سمى بها الخمر خمرا ، وهى « التخمير » ؛ أى ستر العقل . ومثل ذلك أيضا لفظ « السارق » ، الذى وضع فى اللغة لمن يأخذ مال غيره خفية من المكان المحفوظ فيه . فإذا قلنا بثبوت القياس فى اللغة ، أطلقنا ذلك اللفظ ــ حقيقة لا مجازا ــ على « النباش » الذى يأخذ أكفان الموتى خفية وهم فى قبورهم ، وحكمنا عليه بحكم السارق (= قطع اليد) . . . وهكذا . فالقول بثبوت اللغة بالقياس (= تسمية الشىء باسم شىء آخر لاشتراكهما فى « علة » التسمية) ، يمكن أن تترتب عنه نتائج فقهية . ولذلك كان البحث فيه مبررا ــ كما قلنا ــ داخل أصول الفقه . وقد اختلف الأصوليون فى هذا الموضوع اختلافا كبيرا . والظاهر أن الغالبية العظمى منهم لا يجيزون هذا النوع من القياس فى اللغة لأنه يؤدى فى نظرهم إلى التقول على العرب ، ومن ثم إلى إفساد اللغة التى نزل بها القرآن . وهم يحتجون بأن العرب لم يراعوا مثل هذا القياس فى تسميتهم الأشياء ، فقد سموا الفرس « أدهم » لسواده ، و« كميتا » لحمرته ، ولكنهم لا يسمون الثوب الأسود أدهم ، ولا الثوب الأحمر كميتا .

أما بخصوص المسألة النظرية الثالثة فى البحث اللغوى الأصولى ، وهى التى تتعلق بـ« الأسماء الشرعية » ، فإن النقاش حولها يرجع فى أصله إلى تمييز المعتزلة والخوارج وبعض الفقهاء بين ثلاثة أصناف من الأسماء : **الأسماء اللغوية** التى تدل على ما وضعت له أول مرة ، كـ« رجل » و« حجر » الخ ، أو على ما خصصت له بالعرف والاستعمال ، مثل « الدابة » ، التى تدل فى أصل الوضع اللغوى على كل ما يدب على الأرض ، ثم خصصها العرف والاستعمال على ذوات الأربع . **والأسماء الدينية** ، أى التى تحمل معنى دينيا ، كلفظ « الإيمان » ولفظ « الكفر » ولفظ « الفسق » . . . الخ . **والأسماء الشرعية** ، كـ« الصلاة » التى تدل لغة على الدعاء ، وشرعا على جملة الأفعال والأقوال المعلومة . ويبدو أن الذى أثار المشكل أول مرة هو القاضى الباقلانى أحد أقطاب الأشاعرة . لقد اعترض على القول بأن الشارع نقل الأسماء الشرعية هذه من معناها الذى تواضعت العرب عليه ، وهو المعنى اللغوى ، إلى معنى آخر شرعى ، محتجا بأن هذه الأسماء وردت فى القرآن ، والقرآن نزل بلغة العرب كما نص على ذلك هو نفسه ، ومن ثم فلابد أن تكون معانى هذه الأسماء الشرعية مما كان

يعرفه العرب من لغتهم ، وإلا لم تكن عربية . والشارع لم ينقل هذه الأسماء من معنى إلى معنى آخر ، بل أبقاها على معناها اللغوى الأول ، ثم شرط أمورا أخرى تنضم إلى ذلك المعنى ، وبه أصبحت شرعية . فالصلاة لغة : الدعاء ، وفى الشرع دعاء اشترط الشارع فيه الركوع والسجود وقراءة الفاتحة . . الخ[٢٨] . هذا ، ويبدو أن المسألة فى أصلها مسألة كلامية ، أعنى أنها تنتمى إلى علم الكلام . فالمعتزلة الذين يقولون بـ « التأويل » ، أى بضرورة نقل المعنى اللغوى ، فى الآيات المتشابهات التى تفيد التجسيم ، إلى معنى مجازى يفيد التنزيه ، يحتجون لمذهبهم بأن الله نقل بعض الألفاظ فى القرآن من معناها اللغوى إلى معنى شرعى خاص . أما الأشاعرة الذين يعارضون « التأويل » كما يمارسه المعتزلة ، فقد كان عليهم أن يفسدوا حجة خصومهم تلك ، وقد تولى الباقلانى ذلك كما رأينا .

تلك فكرة موجزة عن المناقشات التى دارت بين علماء أصول الفقه حول ما أسميناه بالجانب النظرى من أبحاثهم اللغوية . أما الجانب التطبيقى من هذه الأبحاث ، وهو يتعلق مباشرة بتفسير الخطاب الشرعى ، فإنهم يتناولون فيه أنواع الدلالة ، دلالة اللفظ على المعنى ، كما استخلصوها بـ « الاستقراء » من كلام العرب . وهذا فى الحقيقة ما يشكل العمود الفقرى فى البحث الأصولى . ومما أن ما يهمنا هنا فى موضوعنا ليس استقصاء ما يقرره الأصوليون فى هذه المسألة أو تلك ، بل أخذ فكرة عامة ، لكن واضحة ، عن نوع القضايا التى وظفوا فيها تفكيرهم ، والتى من خلالها تشكل عقلهم وتقولب ؛ عقلهم البيانى فى جملته ، فإننا سنقتصر هنا مرة أخرى على تقديم وصف إجمالى لأنواع العلاقة التى يقيمونها بين اللفظ والمعنى ، وبعبارة أخرى : وجوه دلالة الألفاظ على المعانى .

وإذا نحن تركنا جانبا المسائل التى تدخل فى أبواب النحو ، كمعانى الحروف مثل الواو والفاء وثم . . . ، وأدوات الحصر والاستثناء ، وتقسيم الاسم إلى جامد ومشتق . . الخ ؛ وقد عنى كثير من الأصوليين بالخوض فيها ضمن كلامهم عن « المبادىء اللغوية»[٢٩] ، فإن علاقة اللفظ بالمعنى ، عند الأصوليين ، يمكن ضبطها عبر التقسيمات التالية :

١ ــ اللفظ من جهة المعنى الذى وضع له أصلا ثلاثة أصناف : خاص وعام ومشترك . أما الخاص فهو ما وضع لواحد مفرد ، سواء كان واحدا بالشخص كزيد ، أو بالنوع كإنسان ، أو بالجنس كحيوان ؛ وسواء وضع للذوات ، كرجل وشجرة ، أو للمعانى كالعلم والجهل ؛ وسواء كان واحدا بالحقيقة ، كالأمثلة السابقة ، أو كانت الوحدة التى يدل عليها افتراضية فحسب مثل أسماء الأعداد (ثلاثة ، أربعة . . .) . ومن صور الخاص : الأمر والنهى والمطلق والمقيد . « وإذا ورد لفظ خاص فى نص شرعى فإنه يتناول مدلوله قطعا ما لم يدل دليل على صرفه عنه » . وأما العام فهو ما دل على أفراد كثيرين ، سواء بلفظه مثل «رجال» ، أو بمعناه مثل «قوم» . ويعرف العام بألفاظ كثيرة منها «ال» التى تدل على الجنس ، سواء كانت الكلمة جمعا «مسلمين مسلمات» ، أو مفردة (السارق ، السارقة) ، ومثل أسماء الشرط كـ «من» و«ما» و«أى» ، مثل : « فمن شهد منكم الشهر فليصمه » (البقرة ١٨٥) ، وأسماء الاستفهام مثل : «من فعل هذا بآلهتنا» (الأنبياء ٥٩) ، والأسماء الموصولة ، والاسم النكرة فى سياق النفى أو النهى أو الشرط ، مثل «لاوصية لوارث» ، والنكرة الموصوفة بوصف عام ، مثل «ولعبد مؤمن خير من مشرك» (البقرة ٢٢١) ، وما أضيف إليه «كل» و«جميع» لفظا ومعنى ، مثل «كل نفس بما كسبت رهينة» (المدثر ٣٨) . وأما المشترك فهو اللفظ الذى يدل بالوضع اللغوى الأصلى على معنيين أو أكثر ، كـ «المولى» يقال للسيد والعبد ، و«العين» تقال للحاسة المعروفة ولعين الماء وللذهب وللشمس . وقد اختلف الأصوليون اختلافا كبيرا واسعا فى حكم العام والمشترك ، ولهم فيها أقوال متفرعة تختلف باختلاف المذاهب الفقهية .

٢ ــ اللفظ من جهة المعنى الذى استعمل فيه ضمن سياق معين صنفان : حقيقة ومجاز . فاللفظ يكون على «الحقيقة» إذا دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوى ، ويكون على «المجاز» إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوى . ولكل أقسام وأحكام ؛ فالحنفية مثلا يرون أن المجاز طريق من طرق أداء المعنى مثله مثل الحقيقة . أما الشافعية فيرون أن اللفظ لا يكون مجازا إلا إذا تعذر حمله على الحقيقة ، ومن ثم فدلالته دلالة «ضرورة» ، فلا يكون له عموم وإنما يتناول به أقل ما يصح من الكلام . واختلفوا كذلك فى استعمال اللفظ فى معنييه الحقيقى والمجازى فى إطلاق واحد . فلفظ «اللمس» فى قوله تعالى «أو لامستم النساء فلم تجدوا ماء فتيمموا» (النساء ٤٣) ، يفيد اللمس باليد (الحقيقة) ، كما يفيد الوطء (المجاز) . قال الشافعية إنه لا مانع يمنع من إرادة المعنيين معا ، وقال الحنفية إن المراد هو المعنى المجازى وحده مستدلين على ذلك ، من الناحية اللغوية ، بكون التعبير عن اللمس جاء على صيغة المفاعلة (الملامسة) ، وهى صيغة ترجح المعنى المجازى (لامس المرأة) على المعنى الحقيقى (لمس جسم المرأة) .

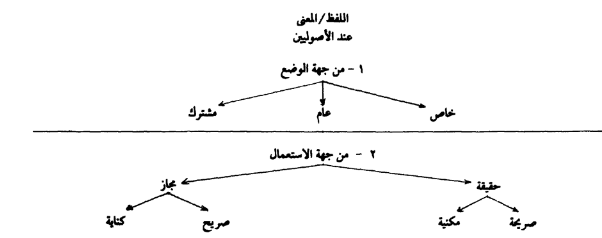
٣ ــ واللفظ من جهة درجة وضوح معناه صنفان رئيسيان : محكم ومتشابه وبينهما درجات : فالمحكم هو اللفظ الذى يدل على مقصود بعينه لا يحتمل التفسير ولا التأويل ولا النسخ (= فى عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والله بكل شىء عليم» . والمتشابه عكسه ، وهو ما خفيت دلالته وتعذرت معرفة المقصود منه ، مثل فواتح السور فى القرآن ، والآيات التى تفيد التشبيه ظاهريا . وتتدرج الألفاظ من المحكم إلى المتشابه بحسب الترتيب التالى : المفسر وهو المحكم نفسه ، إلا أنه يقبل النسخ (فى عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والذين يرمون المحصنات ثم لم يأتوا بأربعة شهداء فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور ، ٤) . فالجلد معروف ، والعدد محدد ، ومن ثم فهو مفسر ، ولكن كان يمكن أن تنسخ هذه الآية بآية أخرى تلغى الجلد أو تنقص من عدد الجلدات أو تزيد ، كما حصل فيما يتعلق بآيات أخرى تعرضت للنسخ . والنص وهو كالمفسر من حيث إنه يدل على معنى مقصود لا يتعارض مع السياق الذى ورد فيه ، ولكنه يختلف عنه من حيث إنه يحتمل التأويل والتفسير فضلا عن أنه يقبل النسخ . والظاهر وهو الذى يدل على معنى خفى ، ولكنه غير مقصود فى السياق ، مع احتماله التفسير والتأويل ، وقبوله النسخ ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ، ٣) ، فظاهره يدل على الترخيص بنكاح ما طاب من النساء ، ولكن معناه المقصود من السياق هو قصر عدد الزوجات على أربعة . والخفى وهو ما كان

معناه ظاهرا فى نفسه ، ولكن تربطه بلفظ آخر مشابهة فى المعنى ، مثل قوله تعالى «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما» (المائدة ٣٨) ، فمعنى «السارق» فى نفسه ظاهر ، ولكن تربطه بـ «النباش» الذى ينزع أكفان الموتى علاقة المشابهة فى المعنى ، ومن هنا سؤال يطرح نفسه : هل النباش يدخل فى معنى السارق ومن ثم يحكم عليه بالحكم نفسه ؟ والمشكل وهو ما التبس معناه بمعنى لفظ آخر أو أكثر بسبب اشتراكهما فى الدلالة ، حقيقة أو مجازا ، والمثال المشهور فى هذا الصدد هو قوله تعالى : «والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء» (البقرة ٢٢٨) ، فالقرء فى اللغة يعنى الحيض والطهر منه معا . فأيهما مقصود فى الآية ؟ وأخيرا هناك المجمل وهو ما خفى معناه ولا سبيل إلى معرفته إلا ببيان . فإذا بين الشارع معناه كان من جملة المفسر ، وإذا لم يبين الشارع معناه التحق بالمشكل وأصبح موضوعا لاجتهاد الفقهاء .

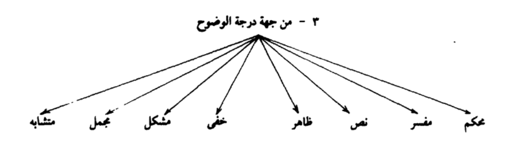
٤ ــ واللفظ من جهة طريق دلالته على المراد منه أربعة أقسام (بحسب الحنفية) : ١- دلالة العبارة ، وهى دلالة اللفظ على المعنى المقصود أصالة أو تبعا ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ٣) ؛ فهذه الآية تحمل معنيين : أولهما قصر عدد الزوجات فى أربعة وهو المقصود أصالة ؛ وثانيهما إباحة النكاح ، وهو معنى آخر مقصود تبعا ؛ أى أنه ليس المقصود الأصلى بحسب السياق . ٢- دلالة الإشارة وهى دلالة اللفظ على معنى غير مقصود من السياق ، ولكنه يفهم مع شىء من التأمل ، مثل قوله تعالى «وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف» (البقرة ٢٣٣) ؛ فالمعنى المباشر للآية هو أن نفقة الوالدات المرضعات المطلقات واجبة على الأب ، وهذا هو دلالة العبارة ، ولكن يفهم من الآية ــ كما يقول الفقهاء ــ أن الولد ينسب إلى أبيه دون أمه . ويبنون رأيهم هذا على كون الآية استعملت لفظ «له» ، كأنه إشارة إلى ملكية الأب لابنه . إذ اللام تفيد الملكية . ٣- ودلالة النص وتسمى أيضا «دلالة الدلالة» و«فحوى الخطاب» و«لحن الخطاب» و«قياس الأولى» أو «القياس الجلى» أو «القياس فى معنى النص» . والمقصود هو دلالة اللفظ على تعدى الحكم المنطوق به إلى مسكوت عنه ، لاشتراكهما فى وصف يفهم منه أنه هو علة الحكم ، مثل قوله تعالى : «فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما» (الأسراء ٢٣) ؛ فعبارة النص تنهى عن إيذاء الوالدين بالكلام والشتم ، غير أنه يفهم من هذه العبارة ، بالأولى ، النهى عن إيذائهما بما هو أكثر ، كالضرب مثلا . وأخيرا : ٤- دلالة الاقتضاء : وهى دلالة اللفظ على مسكوت عنه يتوقف صدق الكلام على تقديره ، مثل قول النبى «رفع عن أمتى الخطأ والنسيان وما استكرهوا عليه» . فالمعنى لا يستقيم إلا بتقدير كلمة «إثم» قبل كلمة «الخطأ» ؛ فيكون المعنى هو أن المرفوع عن المسلمين هو «إثم الخطأ والنسيان» ، لا الخطأ ذاته ولا النسيان ذاته .

ذلك هو تصنيف الحنفية لأنواع الدلالات ، أما الشافعية فإنهم يصنفونها إلى صنفين : دلالة المنظوم والمقصود : منطوق اللفظ ودلالته الصريحة ، مثل الدلالة على حل البيع وحرمة الربا ، فى قوله تعالى « وأحل الله البيع وحرم الربا » (البقرة ٢٧٥) . ودلالة المفهوم ، وهى قسمان : مفهوم الموافقة وهو أن يدل اللفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور فى الحكم ، وهو «دلالة النص» نفسه عند الحنفية . ومفهوم المخالفة ، وهو أن يدل اللفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ، أو هو ثبوت نقيض حكم المنطوق به للمسكوت عنه ، ويسمى أيضا «دليل الخطاب» ، وهو أنواع : منها مفهوم الصفة ، مثل قوله تعالى : « ومن لم يستطع منكم طولا أن ينكح المحصنات المؤمنات ، فمن ما ملكت أيمانكم من فتياتكم المؤمنات» (النساء ٢٥) ؛ فإن وصف الفتيات المحللات بـ «المؤمنات» ، يفهم منه حرمة « الكافرات » ، ومفهوم الحصر ، مثل قول النبى : « إنما الشفعة فيما لم يقسم » ؛ يفهم منه أن الشفعة محصورة فيما لم يقسم ، ولا تتناول ما عداه . ومفهوم الشرط ، مثل قوله تعالى : « وإن كن أولاتِ حمل فأنفقوا عليهن حتى يضعن حملهن » (الطلاق ، ٦) ، فهو يدل بصريح العبارة على وجوب النفقة للمرأة الحامل المعتدة (المطلقة) ، ويفهم منه عدم وجوب النفقة للمعتدة غير الحامل . ومنه مفهوم الغاية مثل ، قوله تعالى : «وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر » (البقرة ١٨٧) ؛ فقد دل بصريح العبارة على إباحة الأكل والشرب فى الليل أثناء رمضان حتى مطلع الفجر ، ويفهم منه تحريمهما بعد هذه الغاية أى بعد مطلع الفجر . ومفهوم العدد ، مثل قوله تعالى : « فاجلدوهم ثمانين جلدة » (النور ٤) ؛ فإنه يفهم من صريح عبارته أن العقوبة الشرعية محدودة فى «ثمانين» ، ومن ثم يفهم منه وجوب التزام هذا العدد ، وعدم النقص منه أو الزيادة فيه .

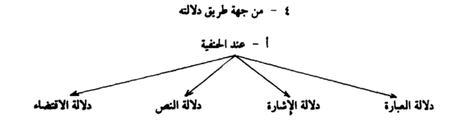
والجدول التالى يلخص هذه التقسيمات :

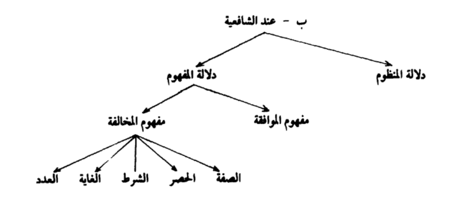


اللفظ



٤ - من جهة طريق دلالته





تلك كانت نظرة موجزة عن المباحث اللغوية عند الأصوليين(٣٠) . وهى المباحث التى تشكل كما أسلفنا القول ، العمود الفقرى لعلم أصول الفقه ، خصوصا إذا أضفنا إليها مبحث «القياس» من جهة كونه مجرد صنف من أصناف الدلالة (الدلالة بالمعقول أو دلالة معنى الخطاب) كما فعل كثير من الأصوليين(٣١) . والواقع أن الشىء الأساسى الذى لابد أن يلفت نظر الباحث الإبستمولوجى فى «علم أصول الفقه» ، هو أن النشاط العقلى داخله نشاط وحيد الاتجاه : يتجه دائما من اللفظ إلى المعنى كما فى علم اللغة وعلم النحو وعلم البلاغة . صحيح أن الأحكام الشرعية إنما تؤخذ من أدلتها ، وأهم هذه الأدلة وأصلها جميعا القرآن . غير أن الأصوليين انساقوا أنسياقا كبيرا مع إشكالية اللغويين والنحاة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى ، فجعلوا من «الاجتهاد» اجتهادا فى اللغة التى نزل بها القرآن ، فكانت النتيجة أن شغلتهم المسائل اللغوية عن المقاصد الشرعية(٣٢) ، فعمقوا فى العقل البيانى ، وفى النظام المعرفى الذى يؤسسه خاصيتين لازمتاه منذ البداية : الأولى هى الانطلاق من الألفاظ إلى المعانى ، ومن هنا أهمية اللفظ ووزنه فى التفكير البيانى ؛ والثانية هى الاهتمام بالجزئيات على حساب الكليات (الاهتمام باللفظ وأصنافه الخ . . على حساب مقاصد الشريعة) . إنهما الخاصيتان نفساهما اللتان كرسهما اللغويون والنحاة فى العقل البيانى . لنقتصر هنا على هذه الإشارة ولننتقل إلى فقرة أخرى ؛ إلى مظهر آخر من مظاهر إشكالية اللفظ والمعنى .

٤ -

لم تكن إشكالية اللفظ والمعنى خاصة بعلوم اللغة والنحو والفقه ، بل لقد كانت حاضرة أيضا فى علم الكلام خلال مختلف مراحل تطوره ، منذ نشأته إلى أفول نجمه . وهذا ليس راجعا إلى كون كثير من المتكلمين كانوا فى الوقت نفسه علماء فى اللغة والنحو أو فقهاء أصوليين ، وأنهم من ثم قد انشغلوا بهذه الإشكالية داخل تخصصاتهم «الفرعية» هذه ؛ بل إن ذلك راجع إلى أن كثيرا من قضايا علم الكلام الأساسية قد اصطدمت بإشكالية اللفظ والمعنى ، وفى بعض الحالات كانت هذه القضايا نتيجة للانخراط فى هذه الإشكالية . وهكذا فإذا كانت الأبحاث والدراسات البيانية قد انقسمت منذ تبلورها فى أبحاث منظمة إلى تيارين : تيار عنى بصفة خاصة بقوانين تفسير الخطاب ؛ وتيار انشغل بصورة أساسية بتحديد شروط إنتاج الخطاب ؛ كما

شرحنا ذلك فى مدخل هذا القسم من الكتاب ـ فإن المتكلمين كانوا حاضرين ، منذ البداية ، داخل التيارين معا .

فمن جهة ظهر المتكلمون أول ما ظهروا كـ «دعاة مذهب» فى عصر لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا وسائلها العادية متوافرة ؛ فكانت الخطابة وسيلتهم الأولى والأساسية فى نشر الدعوة للمذهب والرد على الخصوم . وإذا كانت الخطابة عموما ، سواء بهذه اللغة أو تلك ، تعتمد «الإرسال» الجيد ، ومن ثم العناية باللفظ وتراكيب الكلام ، فإن خصوصية اللغة العربية ، الخصوصية الراجعة إلى انفصال محددات المعنى (الحركات) عن مكونات اللفظ (الحروف) ، وإلى الوظيفة المنطقية للصورة الصوتية للكلمة (الأوزان) كما بينا قبل ـ فإن هذه الخصوصية تجعل جودة «الإرسال» متوقفة على مدى جودة العلاقة التى يقيمها الخطيب بين اللفظ والمعنى ، وذلك على مستويين متداخلين ومتكاملين : مستوى الإعراب من جهة ، ومستوى الصورة الصوتية أو الجرس الموسيقى للألفاظ والتراكيب من جهة أخرى .

ومن هنا كان المتكلمون ، والمعتزلة منهم بخاصة ، المدشنين الفعليين للاهتمام بتحديد شروط إنتاج الخطاب المبين ، ومن ثم الرواد الأوائل لما سيسمى فيما بعد بـ «علم البلاغة» فى الدراسات البيانية العربية .

ومن جهة أخرى ظهر المتكلمون أيضا ، أول ما ظهروا ، بوصفهم « أصحاب مقالة » ، أى بوصفهم مفكرين منظرين للعقيدة الدينية الإسلامية ، ومدافعين عنها . وبالإضافة إلى مسألتى « التأويل » و « الإعجاز » ، اللتين استقطبتا جهد المتكلمين على مستوى المساهمة فى وضع قوانين لتفسير الخطاب المبين وشروط إنتاجه ، كما سنرى بتفصيل فى هذا الموضع وفى موضع تال ، كانت هناك قضايا أخرى كلامية ارتبط الجدال حولها ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بإشكالية اللفظ والمعنى ، نوجز الكلام عنها فيما يلى :

من هذه القضايا مسألة « خلق القرآن » . لقد قال المعتزلة ، كما هو معروف ، بأن القرآن مخلوق ، وذلك طبقا لمقتضيات نظريتهم فى « التوحيد » . فالقرآن بما أنه كلام الله فهو ، فى نظرهم ، لا يمكن أن يكون قديما لعدة أسباب : منها أن الكلام بما أنه خطاب (أوامر ونواه وأخبار . . .) فهو يقتضى أن يكون هناك مخاطب موجه اليه ، ومن ثم فالقول بقدم الخطاب يلزم عنه القول بقدم هذا الأخير ؛ الأمر الذى يفضى إلى القول بتعدد القدماء ، ومن ثم إلى « الشرك » . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن الخطاب حروف وألفاظ ومعان ؛ والقول بأن القرآن « غير مخلوق » قد يفضى إلى القول بقدم حروفه وألفاظه فضلا عن معانيه ؛ الأمر الذى يفضى مرة أخرى إلى القول بتعدد القدماء . . . إلى « الشرك » .

وفى خضم الصراع والجدال حول هذه المسألة ، وداخل الدائرة البيانية (بين المعتزلة وأهل السنة) تبلورت نظرية ـ كانت بمثابة حل وسط ـ تفصل فى الخطاب بين المعانى بوصفها تقوم فى النفس ، وهو ما يسمونه بـ « الكلام النفسى » والألفاظ بوصفها حروفا تلفظ باللسان . لقد حاولت هذه النظرية الأشعرية أن تلتمس الحل لمسألة « خلق القرآن » ، بالقول أن المقصود بكلام الله ، حين وصفه بأنه غير مخلوق ، هو الكلام النفسى لا الألفاظ والحروف . وهكذا وجدت إشكالية اللفظ والمعنى فى الحقل البيانى مجالا حيويا آخر ، اكتسبت فيه أبعادا ميتافيزيقية تتعلق هذه المرة بحقيقة كلام الله : هل هو معان فقط أم أنه معان وألفاظ وحروف . . . الخ .

غير أن هذا البعد الميتافيزيقى اللاهوتى لم يكن ، مثله مثل سائر الأبعاد « النظرية » فى علم الكلام ، مستقلا ولا منفصلا عن البعد البشرى « التجريبى » ؛ فالميتافيزيقا الكلامية إنما يشيدها رَدُّ الغائب على الشاهد ، أى قياس عالم الألوهية على عالم الإنسان . وفى المسألة التى تهمنا هنا كان البحث فى كلام الله مبنيا على المقايسة بينه وبين كلام البشر ، ومن ثم فإن الفصل بين الجانب النفسى والجانب اللفظى فى كلام الله إنما قال به المتكلمون قياسا على كلام البشر . وكما يفعل المتكلمون دائما فإنهم عندما يقيسون الغائب على الشاهد ، لا يتقيدون بهذا الأخير كما هو ، بل يعيدون بناءه بالصورة التى تسمح لهم بقياس الغائب عليه . وهكذا ، فلكى يتأتى لهم الفصل فى الكلام الإلهى (الغائب) ، بين الكلام القائم بالنفس ، والكلام المعبر عنه باللفظ ، عمدوا إلى تكريس ذلك الفصل نفسه على المستوى البشرى (الشاهد) بصورة تجعل منه « واقعا » لا يقبل النقاش ، أى « أصلا » . وهذا ما حدث بالفعل ؛ فالفصل بين المعنى (أو الكلام القائم بالنفس) واللفظ (أو الكلام كما يعبر عنه باللسان) ، كان يؤخذ على الصعيد البشرى كحقيقة واقعية لا سبيل إلى وضعها موضع السؤال ، على نحو كرس النظرة البيانية التى تفصل بين اللفظ والمعنى وتعطى لكل منها كيانا مستقلا ، وجعل هذه النظرة راسخة .

ومن المسائل التى تفرعت عن المشكلة التى أثارها المعتزلة حول « خلق القرآن » ، مسألة أصل اللغات : هل اللغة توقيف وإلهام أم هى مواضعة واصطلاح ؟ ذلك أن القول بأن القرآن مخلوق ـ وهو كلام ـ يقتضى القول بأن اللغة ترجع فى أصلها إلى المواضعة والاصطلاح ، أو هو على الأقل يسمح بذلك . وبالعكس ، فالقول بأن القرآن غير مخلوق يفضى إلى القول بأن اللغة توقيف وإلهام . ولذلك نجد المعتزلة ، أصحاب القول بخلق القرآن ، يقولون بالمواضعة والاصطلاح بوصفها « أصل » اللغة ، على حين نجد خصومهم من أهل السنة والأشاعرة القائلين بأن القرآن غير مخلوق ، يقولون فى الغالب ، بأن اللغة أصلها التوقيف ، والإلهام ، و« السمع » (من الله بواسطة نبى) .

لنشر أخيرا إلى مسألة الأسماء والأوصاف التى يليق إجراؤها على الله . وقد اختلف المتكلمون بشأنها ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يقول بضرورة الاقتصار ، عند الكلام عن الله ، على الأسماء والأوصاف التى وصف بها نفسه فى القرآن أو على لسان النبى ؛ وفريق يقول بالعكس من ذلك أنه ينبغى إجراء الأسماء والأوصاف التى يدل العقل أنه يحسن إجراؤها عليه . ومن هنا أثاروا من زاوية أخرى مسألة أصل اللغات : فالقائلون بعدم جواز إجراء أسماء وأوصاف ، على الذات الإلهية ، لم ترد فى القرآن أو على لسان النبى ، برروا ذلك بأن دلالة الاسم على المسمى مسألة ترجع إلى التوقيف والسمع ؛ على حين قال المخالفون بالعكس ، مستندين فى ذلك إلى القول بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح[٣٣] .

تلك هى بعض القضايا الفرعية التى أثيرت فيها مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى فى علم الكلام ، اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إليها

حتى نتمكن من إعطاء المسألة المركزية ، التى تمحورت حولها إشكالية اللفظ والمعنى فى علم الكلام ، ما تستحقه من بسط وتحليل . نقصد بذلك مسألة « التأويل » . أما المسألة المركزية الثانية التى تمحورت حولها الإشكالية ، موضوع بحثنا ، وهى مسألة « إعجاز القرآن » وما ارتبط بها من أبحاث بلاغية فستكون موضوع تناول آخر .

« التأويل » فى الفكر العربى الإسلامى يخص الخطاب القرآنى أساسا . وإذا كان علماء أصول الفقه قد اهتموا ، أكثر من غيرهم ، بوضع قوانين لتفسير هذا الخطاب ، فإن علماء الكلام قد اهتموا إلى جانب ذلك بوضع حدود لـ « التأويل » ؛ وذلك بربطه بوجوه البيان ، أى بأنواع العلاقة التى تقوم بين اللفظ والمعنى فى الأساليب العربية . وعلى الرغم من الاختلاف بين المعتزلة وأهل السنة ، من أشاعرة وغيرهم ، حول التأويل ومدى اعتماد « العقل » فيه ، فإنهم كانوا جميعا يتقيدون بالحدود التى تسمح بها وجوه البيان فى التأويل ولا يتعدونها ، على نحو جعل تأويلهم يبقى دائما تأويلا بيانيا ، يقف فى الطرف المقابل لنوع آخر من التأويل ، يخترق حدود البيان العربى ليحول النص القرآنى إلى جملة رموز وإشارات يضمنها أفكارا ونظريات تجد مصدرها فى الفلسفات الدينية القديمة ، والهرمسية منها بصفة خاصة . إنه التأويل العرفانى الذى مارسه الشيعة والمتصوفة ومختلف التيارات الباطنية فى الإسلام ، والذى سيكون موضوع الجزء الثانى من هذه الدراسة .

وإذن فالتقابل أو التعارض فى هذا المجال لم يكن بين النصيين ، سواء كانوا من أهل السنة الأوائل أو من الحنابلة أو من الأشاعرة أو من السلفيين من جهة ، والمعتزلة من جهة أخرى ـ فالخلاف والاختلاف بين هؤلاء وأولئك كان يجرى داخل الدائرة البيانية ـ وإنما التقابل والتعارض كانا بين نمطين من التأويل يصدران عن نظامين معرفيين مختلفين تماما : التأويل البيانى والتأويل العرفانى . ولما كان المعتزلة قد رفعوا راية التأويل البيانى ، فإنهم كانوا أشد اعتراضا ورفضا للتأويل العرفانى من أهل السنة أنفسهم ، الذين كانوا يتعاملون مع « البيان » على أساس مجرد التقليد والاتباع ، وليس على أساس من التنظيم والتنظير كما فعل المعتزلة . وهذا ما يفسر كيف أن المعتزلة ، المعروفين باعتماد التأويل « العقل » ، قد اهتموا اهتماما كبيرا برسم الحدود التى يجب أن لا يتعداها التأويل . فالتأويل عندهم يجب أن يقف عند الحدود التى تسمح بها اللغة العربية فى التعبير ولا يتعداها . أما خلافاتهم مع أهل السنة والأشاعرة ـ داخل دائرة البيان ـ فقد كانت منحصرة ، أو تكاد ، فى المتشابه من آى القرآن . فالنصيون من أهل السنة كانوا يأخذون بظاهرها ، وافق العقل هذا الظاهر أو لم يوافقه ، محجمين حتى عن توظيف وجوه البيان العربى فى فهمها . أما المعتزلة فقد التجأوا ، بالعكس من ذلك ، إلى توظيف الأساليب البلاغية العربية فى التماس معنى يقبله « العقل » ، وراء المعنى الظاهرى للآيات المتشابهات . والواقع أن أصل الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة فى هذا المجال يرجع لا إلى التأويل ذاته بل إلى التمييز بين المحكم والمتشابه من الآيات . فكثيرا ما يعد المعتزلة آية معينة من المحكمات فيعتمدونها « أصلا » يتأولون على ضوئه ، وانطلاقا منه ، الآيات الأخرى المخالفة عادين إياها من المتشابه ، على حين يفعل الأشاعرة العكس . أما التأويل فى الحدود التى يسمح بها النظام المعرفى البيانى فقد اعتمدوه جميعا ، كل وفق أصوله المذهبية ، كما أسهموا كلهم بهذه الدرجة أو تلك فى تقنينه ضمن نطاق محدد لا يجوز اختراقه .

ما نريد أن نخلص إليه هنا ، هو أن التأويل فى الحقل المعرفى البيانى لم يكن فى أى وقت من الأوقات ، ولا لدى أية فرقة من فرق البيانيين ، يجاوز اللغة العربية بما هى محدد أساسى من محددات النظام المعرفى الذى يصدرون عنه ، بل بالعكس من ذلك ، لقد كان التأويل عندهم يعنى توظيف هذا المحدد (= اللغة) فى بنية Structuration العقل العربى توظيفا مقننا مضبوطا ، وذلك لجعل نظام الخطاب ونظام العقل متطابقين ، مع إخضاع هذا لذاك إذا لزم الأمر . إذن فالتأويل البيانى ، من هذه الزاوية ، كان تشريعا للعقل العربى ، ولم يكن ، كما قد يعتقد ، مجالا لممارسة الفعالية العقلية ؛ فعالية العقل الكونى المستقل بنظامه عن نظام اللغة . والبيانات التالية هدفها تأكيد هذه الدعوى .

قلنا إن المعتزلة كانوا أكثر البيانيين اهتماما بوضع قوانين للتأويل ورسم حدود له . ولما كنا نفتقد نصوص المعتزلة الأوائل فإن أكمل عرض للنظرية للبيانية الاعتزالية فى التأويل إنما نجده فى مؤلفات القاضى عبد الجبار ، آخر أقطاب المعتزلة ، ومدون وجهات نظرهم ، وشارح وقائعها وغوامضها . لنعرض إذن لمعالم هذه النظرية كما شرحها « القاضى » ، ولنبدأ بالمسألة الأولى الأساسية فى كل تأويل ، مسألة العلاقة بين الاسم والمسمى ، بين اللفظ والمعنى .

يميز القاضى عبد الجبار ، والمتكلمون عموما ، بين نوعين من الأسماء : **أسماء الذوات وأسماء الصفات** . النوع الأول « لا يفيد فى المسمى به ، وإنما يقوم مقام الإشارة فى وقوع التعريف به من غير أن يقع التعريف بما يفيده » ؛ فلفظ « زيد » مثلا يدل على ذات ، أى يقوم مقام الإشارة إلى شخص معين ، دون أن يفيد فيه أى معنى كالمعنى الذى تدل عليه مادة (ز . ى . د) أى الزيادة . وكذلك لفظ «نبيل» ، إذا جعلناه اسماً لشخص معين فهو يدل على ذات هذا الشخص وليس على صفة أو حال له . أما الثانى فهو بالعكس من ذلك « يفيد فى المسمى به جنسا أو صفة » : فلفظ « حيوان » اسم يدل على جنس ؛ إنه ليس إشارة إلى ذات معينة ، بل هو معنى عقلى يصدق على جنس الحيوان كله . وكذلك الشأن فى لفظ « كرم » ، فهو اسم يفيد معنى البذل والعطاء ، وهذا المعنى صفة لا تخص شخصا معينا بل تفيد معنى عقليا . (وواضح أننا إذا أطلقنا لفظ « كرم » على شخص بعينه فإنه يفقد دلالته المفهومية ويصبح ذا دلالة إشارية وحسب ؛ يتحول من اسم صفة إلى اسم ذات) .

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو التالى : إذا كانت أسماء الذوات تكتسب معناها من وظيفتها الإشارية ؛ أى من كونها تقوم مقام الإشارة ، فمن أين تكتسب أسماء الصفات ، وبكيفية عامة ما نطلق نحن اليوم عليه « المفاهيم »[٣٤] ، دلالتها ؟

لالتماس الجواب ، جواب المعتزلة ، عن هذا السؤال تنبغى الإشارة أولا إلى أنهم ، إذ يفصلون كغيرهم من البيانيين بين اللفظ والمعنى ، كما بينا ذلك فى موضع سابق ، يلحون على إعطاء نوع من الأسبقية للمعنى على اللفظ ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالألفاظ التى هى أسماء للصفات . نلمس هذا واضحا عند الجاحظ فى تعليق له على الآية الشهيرة : « وعلم آدم الأسماء كلها » (البقرة ٣١) ، حيث

يقول : «لا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى ، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليه . والاسم بلا مسمى لغو كالظرف الخالى . والأسماء فى معنى الأبدان والمعانى فى معنى الأرواح . اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح . ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له ، وشيئا لا حس فيه ، وشيئا لا منفعة عنده ، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى ، وقد يكون المعنى ولا اسم له ، ولا يكون اسم إلا ويكون له معنى »[٣٥] .

كيف يمكن أن « يكون المعنى ولا اسم له » ؟

يجيب القاضى عبد الجبار : إن المعنى يثبت بالعقل أولا ، أى بالاستدلال ، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك : « إن استعمال العبارة على وجه يفيد ويصح لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له » ، فهى إذن تابعة للعلم بالمعنى . أما العكس ، أى « إثبات المعانى بالأقوال والأسماء ـ فهو ـ لا يصح ، لأن الواجب إثباتها بالطريق الذى تثبت منه ثم يعبر عنها »[٣٦] . ولذلك كان من الضرورى استعمال أسماء الصفات ، وكذلك العبارات ، فى معانيها ، ولا يجوز الخروج بها عن معانيها التى تدل عليها وإلا فسد الكلام وفسد المعنى وارتبكت العلاقة بين الدال والمدلول ، وأصبح الكلام عبثا لا معنى له . يقول القاضى عبد الجبار : « اعلم أن كل اسم يفيد ، ولم يكن لقبا محضا ، لا يحسن أن يستعمل إلا فيما علم فيه ما يفيده » ، والعلم بما يفيده اللفظ لا ينبغى أن يعتمد فيه على مجرد غلبة الظن ؛ لأن « غلبة الظن فى ذلك لا يقوم مقام العلم فى الإخبار لما فيه من تجويز كونه كذبا » . ومثل اسم الصفة فى ذلك العبارة المفيدة ، فـ « لا يحسن استعمال العبارة المفيدة إلا على الوجه الذى وضعت له فى سائر ما تنقسم إليه من الكلام وإلا كان الكلام بها عابثا أو فى حكم العابث »[٣٧] .

من هنا نصل إلى الدعامتين اللتين تقوم عليهما نظرية التأويل عند المعتزلة وهما : المواضعة وقصد المتكلم . ذلك أنه لما كانت المعانى سابقة للألفاظ والعبارات فإن دلالة هذه على تلك تتوقف على المواضعة وقصد المتكلم ، وهما عنصران متداخلان متكاملان لأنهما يقومان فى الحقيقة مقام الإشارة : فكما أن الإشارة إلى شىء معين ، باليد مثلا ، تفيد أنك تقصد ذلك الشىء ، فهى تقتضى كذلك أن يكون هناك شخص أو أشخاص آخرون تتوجه إليهم بالإشارة لتبلغهم مرادك . إنك إذ توجه أنظارهم وعقولهم إلى الشىء الذى تشير إليه تحقق بإشارتك تلك نوعا من وحدة القصد لديهم ، أى نوعا من الاتفاق بينهم . وهذا الاتفاق ، أو وحدة القصد ، هو ما سيعبر عنه بـ « المواضعة » ، عندما نستعمل أسماء المعانى والصفات ، وكذا العبارات المفيدة ، مكان الإشارة . وكما أن « قصد المتكلم » هو الذى يحدد للإشارة دلالتها وللفظ معناه ، فإن المواضعة هى التى تعمل على تثبيت المعنى للألفاظ والعبارات .

ويربط القاضى عبد الجبار بين المواضعة وقصد المتكلم بوصفهما عنصرين ضروريين فى تحقق الدلالة فيقول : « وإنما اعتبر حال المتكلم لأنه لو تكلم به ولا يعرف المواضعة أو عرفها ونطق بها على سبيل ما يؤديه الحافظ أو يحكيه الحاكى أو يتلقنه المتلقن أو تكلم به عن غير قصد ، لم يدل . فإذا تكلم به وقصد وجه المواضعة فلابد من كونه دالا إذا علم من حاله أنه يبين مقاصده »[٣٨] . وهكذا فإذا كان الكلام « لا يكون مفيدا إلا وقد تقدمت المواضعة عليه ، وإلا كانت حاله وحال سائر الحوادث لا تختلف » ، فإنه ، أى الكلام ، « قد يحصل من غير قصد فلا يدل ، ومع القصد فيدل ويفيد . فكما أن المواضعة لابد منها فكذلك المقاصد التى بها يصير الكلام مطابقا للمواضعة »[٣٩] . فبدون معرفة المقاصد لا يمكن أن يستدل بكلام المتكلم على ما يريده ؛ لأن المواضعة ، وإن كانت ضرورية لجعل الكلام مفيدا ، فهى غير كافية ؛ إذ لابد من تقدير حال المتكلم ، أى قصده . ومن هنا يقرر القاضى عبد الجبار أنه « لا يحسن اتباع أهل اللغة فى مواضعاتهم إلا بعد العلم بمقاصدهم فيما وضعوه من اللغة ، فثبت بذلك أن إجراءهم الاسم المفيد لا يحسن إلا بعد العلم بفائدته ، كما أن ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراء الاسم عليه »[٤٠] .

« ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراء الاسم عليه » ، كيف ، ومتى يجوز ذلك ؟

هنا يلجأ المعتزلة إلى منهجهم المفضل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك أن المواضعة إنما تقع على الأمور المشاهدة فحسب . وبما أن مجال المشاهدة غير محصور ولا محدود فإنه لا يجوز قياس ما لم يكن موضوع مشاهدة على ما كان موضوعا لها إلا إذا قامت بينهما علاقة تسمح بالقياس . يقول القاضى عبد الجبار : « اعلم ، أن المواضعة إنما تقع على المشاهدات وما جرى مجراها لأن الأصل فيها الإشارة على ما بيناه . فإذا ثبت ذلك فيجب متى أردنا التكلم بلغة مخصوصة أن نعقل معانى الأوصاف والأسماء فيها فى الشاهد ، ثم ننظر : فما حصلت فيه تلك الفائدة نجرى عليها الاسم فى الغائب ، وهذا فى بابه بمنزلة معرفة ما له أصل فى الشاهد ، فى أنه يجب أن يعلم أولا ثم ينبنى عليه الغائب »[٤١] .

وإذن فالمواضعة صنفان : مواضعة « أصل » ، ومواضعة « فرع » . الأولى تتم مباشرة عن طريق المشاهدة ، والثانية تتم استدلالا عن طريق القياس . والقياس ، قياس الغائب على الشاهد ، لا يصح إلا إذا كانت هناك علاقة مشابهة (قرينة أو أمارة أو دليل أو وصف مناسب . . .) تجمع بين الشاهد والغائب ، بين الأصل والفرع . ومن ثم فلا يجوز نقل لفظ من المعنى الذى وضع له أولاً بالمواضعة المباشرة إلى معنى آخر ، إلا إذا كانت هناك قرينة تسمح بذلك النقل . ومن هنا كانت شروط التأويل عند المعتزلة ثلاثة : المواضعة ، وقصد المتكلم ، والقرينة أو « الدليل » الذى يسمح بنقل اسم من معنى إلى معنى آخر .

وهكذا فبما أن القرآن نزل بلسان عربى مبين فإن أول شرط لفهمه هو المعرفة بهذا اللسان ، والتقيد بالمعنى الذى تدل عليه كلماته وعباراته فيما هو متعارف فى اللغة العربية ومتواضع عليه فيها . وهذا شرط المواضعة ، وهنا لا تعنى معرفة المعنى الظاهر من العبارات ، كما استعمله العرب وحسب ، بل تعنى كذلك المعرفة بالمعنى أو المعانى المجازية التى يستعملون فيها تلك الكلمات والعبارات . ذلك لأن المعنى المجازى للكلمة أو العبارة لا يكون من وضع الفرد واختياره ، بل من وضع الجماعة ، ومن ثم فهو خاضع للمواضعة كذلك .

غير أن المعرفة بلسان العرب والتقيد بشرط المواضعة لا يكفى ، إذ لابد من شرط آخر هو المعرفة بقصد المتكلم . ولكن كيف ، والأمر يتعلق بالقرآن كلام الله ؟ هنا يلجأ المعتزلة مرة أخرى إلى منهجهم

المفصل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك لأنه إذا كان بإمكاننا معرفة قصد المتكلم فى الشاهد « معرفة اضطرارية » (حسية . . .) ، إما بالسماع منه ، أو بالخبر الصحيح عنه ، أو يكون مجال مشاهدته هو مجال مشاهدتنا نفسه ، فإن المعرفة بقصد المتكلم فيما هو خارج عن نطاق مشاهداتنا وتجاربنا يتم بالاستدلال عليه ، قياسا على قصد المتكلم فى الشاهد . وفى هذا المعنى يقول القاضى عبد الجبار : « إن طريق الكلام فى الشاهد صح أن يدل بالمواضعة والقصد ، ولنا طريق إلى معرفة الكلام بالإدراك والمواضعة ، وبالإخبار وما يجرى مجراها ، والقصد بالاضطرار ، فصحّ عند ذلك أن يعرف به الغرض ويصير كالدلالة فى الشاهد . ولا يصح أن نعرف قصده تعالى بالاضطرار لتعذر ذلك على التكليف ، فوجب أن نعرفه بالاستدلال »[42] .

ومن هنا الشرط الثالث وهو وجود علامة أو أمارة تسمح بالاستدلال بشاهد معين على غائب معين ، ويسميها المتكلمون الدليل ، والفقهاء العلة ، والبلاغيون القرينة . فالأمارة التى تسمح بالجواز أو العبور من المعنى الحقيقى إلى المعنى المجازى فى الأساليب البلاغية لا تختلف فى وظيفتها عن « العلة » التى تسمح بتمديد حكم الأصل إلى الفرع فى القياس الفقهى والنحوى ، ولا عن « الدليل » الذى يسمح بالانتقال من الشاهد إلى الغائب فى الاستدلال عند المتكلمين . وبما أننا سندرس بتفصيل هذا النوع من الاستدلال بشروطه وآلياته وإشكالياته فى مختلف العلوم البيانية الاستدلالية (الفصل الرابع من هذا القسم) فإننا سنكتفى هنا بالإشارة إلى الكيفية التى يطبقه بها المعتزلة فى إطار نظريتهم فى التأويل .

تجد نظرية التأويل عند المعتزلة أساسها ومنطلقها ، بل ومبررها ، فى القرآن نفسه . فالقرآن ينص كما هو معروف على أنه يضم آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات[43] ، ومن ثم فمن الضرورى رد المتشابه إلى المحكم ، وهذا هو التأويل فى المنظور البيانى . غير أن هذه العملية ليت بالأمر السهل دوما . فمن جهة لم ينص القرآن ولا الرسول على آيات بعينها هى المحكمات أو المتشابهات ، ومن جهة أخرى هناك آيات تتعلق بموضوع واحد ، كالجبر والاختيار مثلا ، يصعب تمييز المحكم فيها من المتشابه ، لتساويها فى الوضوح ، ولعدم وجود أمارة أو قرينة ترجح اختياراً على آخر . فى مثل هذه الحالات يؤول الأمر ، فى تعيين المحكم من المتشابه ، إلى اتخاذ موقف عقلى من القضية المطروحة . ولما كان الانطلاق من موقف عقلى مسبق فى مجال تأويل النصوص الدينية عملية من السهل الطعن فيها ، فإنه لابد لتجنب المطاعن ، أو على الأقل لردها ، من تأسيس الموقف العقلى المتخذ تأسيسا دينيا ، أى لابد من إرجاع هذا الموقف إلى « أصل » دينى . و « الأصل » الذى يستند إليه المعتزلة فى هذا المجال ، مجال التمييز بين المحكم والمتشابه ، هو « العدل الإلهى » ، وهو ثانى الأصول الخمسة التى ينبنى عليها مذهبهم كما هو معروف (التوحيد ، العدل ، المنزلة بين المنزلتين ، الوعد والوعيد ، الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) .

يقول القاضى عبد الجبار فى معرض الرد على « الملحدة الذين يوردون وجوها من المطاعن » فى القرآن ، مثل : « ادعاؤهم أن القرآن يناقض بعضه بعضا ويدافعه . . . وسؤالهم عن وجه الحكمة فى أن جعل الله القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها » ــ يقول : « وجوابنا عن ذلك أنا نقول لهم : إنا إذا علمنا عدل الله وحكمته بالدلالة القاطعة التى لا تحتمل (الشك) ، نعلم أنه لا يفعل ما يفعله إلا وله وجه من الحكمة فى أفعاله تعالى . وقد ذكر أصحابنا فى ذلك وجوها لا مزيد عليها . أحد الوجوه : أنه تعالى لما أن كلفنا النظر وحثنا عليه ونهانا عن التقليد ومنعنا منه ، جعل القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها ، ليكون ذلك داعيا لنا إلى البحث والنظر ، وصارفا عن الجهل والتقليد . والثانى أنه جعل القرآن على هذا الوجه ليكون تكليفنا به أشق ، ويكون فى باب الثواب أدخل ، وذلك شائع . فإن القديم تعالى إذا كان غرضه بالتكليف أنيعرضنا إلى درجة لا تنال إلا بالتكليف ، فكل ما كان أدخل فى معناه كان أحسن لا محالة . والثالث أنه تعالى أراد أن يكون القرآن فى أعلى طبقات الفصاحة ليكون علما دالا على صدق النبى عليه السلام ، وعلم أن ذلك لا يتم بالحقائق المجردة ، وأنه لابد من سلوك طريقة التجوز والاستعارة ، فسلك تلك الطريقة ليكون أشبه بطريقة العرب وأدخل فى الإعجاز (. . .) فالمحكم ما أحكم المراد بظاهره ، والمتشابه ما لم يحكم المراد بظاهره بل يحتاج فى ذلك إلى قرينة ، والقرينة إما عقلية أو سمعية . والسمعية إما أن تكون فى هذه الآية إما فى أولها أو آخرها ، أو فى آية أخرى من هذه السورة أو من سورة أخرى ، أو فى سنة رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم من قول أو فعل ، أو فى إجماع من الأمة ، فهذه حال القرينة التى نعرف بها المراد بالمتشابه ونحمله على المحكم »[44] .

وهكذا فوجود آيات محكمات وأخر متشابهات ، فى القرآن ، ليس الهدف منه إيقاع العقول فى اللبس ولا حمل المؤمنين على التسليم والتقليد ، الأمر الذى لا يليق بأفعال الله ولا يجوز فى حقه ، وإنما كان ذلك بمقتضى « العدل الإلهى » الذى يعنى أن الله لا يفعل القبيح وإنما يفعل الأصلح لعباده . ووجه العدل ، أو الصلاح ، فى كون القرآن يضم المحكم والمتشابه هو إتاحة الفرصة لنا لنجتهد فى رد المتشابه إلى المحكم إجتهادا نستحق به الثواب . وهكذا فالاجتهاد بهذا المعنى إنما يرمى إلى إظهار الوحدة والانسجام فى الخطاب القرآنى ، وذلك هو « التأويل » . والتأويل كما رأينا لا يصح إلا اعتمادا على قرينة سمعية ، تؤخذ من القرآن أو السنة أو الإجماع ، أو على قرينة عقلية . وإذا كان القاضى عبد الجبار لم يفسر فى النص السابق كيفية الوصول إلى هذه الأخيرة ، إذ اكتفى بالقول « ومشايخنا رحمهم الله قد بذلوا الجهد فى إحكام هذه الأصول بما يضيق عنه هذا الوضع » ، فإنه ، فى مكان آخر ، وعلى وجه التحديد فى كتابه « متشابه القرآن » ، يدلى بتفاصيل جد مهمة نوجز منها ما يهمنا هنا فيما يلى :

يصنف القاضى عبد الجبار الخطاب الشرعى إلى صنفين : « أحدهما يتصل بالخطاب نفسه وموضوعه » ، ولنقل : منظوم الخطاب ، و « الآخر بما يدل الخطاب عليه من الأحكام العقلية والسمعية » ، ولنقل معقول الخطاب . والصنف الأول قسمان : « أحدهما يستقل بنفسه فى الإنباء عن المراد ، فهذا لا يحتاج إلى غيره فى كونه حجة ودلالة . والثانى لا يستقل بنفسه فيما يقتضيه ، بل يحتاج إلى غيره » ، وهو قسمان : « أحدهما يعرف المراد به وبذلك الغير بمجموعهما ، والثانى يعرف المراد به بذلك الغير بانفراده » ؛ ومن ثم تكون الأقسام ثلاثة . أما الصنف الثانى من الخطاب الشرعى ــ وهو المتصل بما يدل عليه الخطاب من الأحكام ــ فهو قسمان كذلك :

« أحدهما يدل على ما لولا الخطاب لما صح أن يعلم بالعقل ، والآخر يدل على ما لولاه لأمكن أن يعرف بأدلة العقول . ثم ينقسم ذلك : ففيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بأدلة العقول ، ويصح أن يعلم مع ذلك بالخطاب ، فيكون كل واحد كصاحبه فى أنه يصح أن يعلم به الغرض . وفيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بالعقل ولا يمكن أن يُعلم إلا به » ؛ وبذلك تكون أقسام هذا الصنف ثلاثة ، كالصنف الأول . القسم الأول هو الأحكام الشرعية ، فإنها إنما تعلم بالخطاب وما يتصل به ، ولولاه لما صح أن تعلم بالعقل الصلوات الواجبة ولا شروطها ولا أوقاتها ، وكذلك سائر العبادات الشرعية . والقسم الثانى ، هو مثل القول إنه عز وجل « لا يُرى » ، لأنه يصح أن يُعلم سمعا وعقلا ، وكذلك كثير من مسائل الوعيد . وأما القسم الثالث ، فمثل التوحيد والعدل ، لأن قوله تعالى « ليس كمثله شىء » ، و « لا يظلم ربك أحدا » ، لا يُعلم به التوحيد والعدل « لأنه متى لم يتقدم للإنسان المعرفة بهذه الأمور لم يعلم أن خطابه تعالى حق ، فكيف يمكنه أن يحتج فيها إن لم تتقدم معرفته به لم يعلم صحته »[45] .

والجدول التالى يوضح هذا التصنيف وأقسامه :

النص الشرعى

منظوم الخطاب

أ ـ ما يستقل بنفسه فى كونه دلالة وحجة (= الحقيقة)

ب ـ ما لا يستقل بنفسه فى كونه دلالة وحجة بل يحتاج إلى غيره (=المجاز)

ب ١ ـ يعرف المراد به وبذلك الغير بمجموعها (قرينة سمعية)

ب ٢ ـ يعرف المراد به بذلك الغير وحده والخطاب هنا لطفٌ وتأكيد (قرينة عقلية)

معقول الخطاب

أ ـ ما لولا الخطابُ لما صح أن يعلم

ب ـ ما لولا الخطاب لأمكن أن يعرف بالعقا

ب ١ ـ ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بأدلة العقول ويصح أن يعلم مع ذلك بالخطاب « الله لا يُرى »

ب ٢ ـ ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بالعقل ولا يمكن أن يعلم إلا به . «العدل والتوحيد»

يتبين عن هذا الجدول أن القاضي عبد الجبار يقيم نوعا من التوازي بين منظوم الخطاب ومعقوله في النص القرآني . والمعتزلة كما نعرف ، بل البيانيون عموما ، لا يتحدثون عن العقل إلا بوصفه أحد طرفي الزوج : النقل/العقل ، بمعنى أن التفكير في العقل ، عندهم ، يكون في حضور « الشرع » دوما . وهذا ليس راجعا إلى أنهم يعدون الشرع والعقل سلطتين متنازعتين ، بل لأنهم يرون أن العقل إنما يتحدد من خلال وظيفته كمدافع عن الشرع أو كشارح له .

وهكذا فعندما يتعلق الأمر بنص شرعي واضح مستقل بنفسه في كونه حجة (أ) فإن دور العقل ينعدم تماما ، ويصبح معقول الخطاب (أ) متوقفا على وجود النص لا غير . أما عندما يتعلق الأمر بنص غير مستقل بنفسه في معرفة المراد منه بل يحتاج إلى غيره (ب) ، فإن العقل يجد مكانا له فيه إما لأن هذا النص يتضمن قرينة يتوقف فهم المراد من النص على استثمار العقل لها بوصفها دليلا وأمارة (ب أ) ، وفي هذه الحالة يكون دور العقل في الكشف عن المعنى مكافئا لدور النص في ذلك (ب ١) ، وإما لأنه ، أي النص لا يدل بنفسه ولا يتضمن قرينة ، وإنما دوره التنبيه والتأكيد (ب ٢) ، وفي هذه الحالة يكون على العقل أن يبحث عن قرينة عقلية تؤسس المعنى الذي يجب أن يفهم من النص .

وإذا نحن أردنا اختصار هذه الأقسام بإدماج بعضها في بعض والنظر إليها من الزاوية التي تهمنا هنا ، زاوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أمكن القول : إن اللفظ إما أن يدل على معنى هو المعنى المراد نفسه ، ولا دور للعقل في هذه الحالة الا استيعاب المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب وحدها ، وإما أن يدل على معنى يراد منه معنى آخر ، ودور العقل في هذه الحالة هو استنباط هذا المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب . وإما أن يكون مجرد منبه على معنى يستدل عليه العقل بنفسه ، ويكون الخطاب في هذه الحالة لطفا من الله وتأكيدا . في الحالة الأولى يكون العقل أداة فهم واستيعاب ، وفي الحالة الثانية أداة شرح واستنباط ، وفي الحالة الثالثة أداة تأويل واستنتاج ، ولكنه في جميع الحالات لا يكون مستقلا بنفسه مستغنيا عن الخطاب الشرعي ، بل إنه إنما يكتسب نوعا من الاستقلال من خلال الخطاب نفسه ، فيضيق استقلاله إلى درجة الصفر إذا كان الخطاب محكما ، ويتسع كثيرا إلى درجة تميل باستقلاله إلى مستوى المائة في المائة عندما يكون الخطاب متشابها .

هنا تحضر أمام ناظرنا التصنيفات نفسها التي تعرفناها ، قبل ، عند علماء أصول الفقه ، سواء منها التي تتعلق بأقسام اللفظ على حسب درجة الوضوح والخفاء ، من المحكم إلى المتشابه (جدول أ) ، أو تلك التي تتعلق بأصناف الدلالة (جدول ٢) . بل إن تصنيفات القاضي عبد الجبار تذكرنا بتصنيف الشافعي لأقسام البيان . في جميع هذه التصنيفات هناك طرفان : الأول يسمى تارة بـ « ما لا يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « المحكم » ، وتارة بـ « دلالة العبارة » أو « دلالة المنظوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه في كونه حجة ودلالة » . أما الطرف الثاني فيسمى تارة بـ « ما يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « المتشابه » ، وتارة بـ « دلالة الدلالة ودلالة الاقتضاء » أو « دلالة المفهوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه . . . » . الطرف الأول يمثل اللفظ أو منظوم الخطاب ، والطرف الثاني يمثل المعنى أو المعقول من الخطاب . ومهمة الأصولي ، فقيها كان أو متكلما ، هي ضبط العلاقة بين هذين الطرفين ؛ هي وضع قوانين لتفسير الخطاب البياني وتحصيل معناه .

ولكن الخطاب البياني ليس بيانيا لأنه مفيد للمعنى وحسب بل أيضا لأنه بليغ ومفحم ، ويصل في القرآن إلى ذروة الإعجاز . فأين يكمن سر البلاغة والإعجاز في هذا الخطاب ، هل في لفظه أم في معناه أم فيهما معا ؟

تلك هي المسألة الرئيسية التي سيدور الكلام حولها في الصفحات التالية .

ثانيا ــ نظام الخطاب ونظام العقل

١ ــ

لم يكن « التأويل » هو المحور الوحيد الذي استقطب اهتمام المتكلمين في العلاقة بين اللفظ والمعنى ، بل كان هناك محور آخر جمع بين اهتمام المتكلمين والبلاغيين ، بل البيانيين باختلاف اختصاصاتهم . إنه « إعجاز القرآن » : هل القرآن معجز بألفاظه أم بمعانيه أم بهما معا ؟ ويمتاز البحث في هذا المحور بكونه جمع بين التيارين الرئيسيين في الدراسات البيانية : التيار الذي عني بصفة خاصة بوضع قوانين لتفسير الخطاب البياني ، والتيار الذي عني بوضع شروط لإنتاج الخطاب نفسه . وكان من نتائج النظر إلى مسألة الإعجاز من الزاويتين معا أن تحول البحث البياني في إشكالية اللفظ والمعنى من مستوى العلاقة العمودية بينهما (الإعراب ، الدلالة ، قصد المتكلم) إلى مستوى العلاقة الأفقية بين تراكيب الكلام وصيغ المعاني ، بين نظام الخطاب ونظام العقل ، مما كانت نتيجته الكشف بوضوح عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية العربية ، ومن ثم عن نوع فاعلية العقل البياني نفسه ، كما سنرى عبر فقرات هذه الدراسة .

لنبدأ أولا بتحديد الإطار التاريخي للمسألة .

كان من جملة الاعتراضات التي واجه بها خصوم الإسلام القرآن أيام النبوة ، قول بعضهم إنما هو كلام بشر ، فتحداهم القرآن أن يأتوا بشيء مثله . فلما لم يفعلوا عد ذلك عجزا منهم ، وفي الوقت ذاته إعجازا للقرآن وتأكيدا لمصدره الإلهي . وعندما انتهت الفتوحات واستقرت الدولة العربية الإسلامية وبدأ الاحتكاك الحضاري والصراع الثقافي داخل المجتمع الإسلامي الذي كان يضم أقليات دينية وجماعات إثنية مناهضة للدين الإسلامي وللحكم العربي ، طرحت من جديد مسألة إعجاز القرآن . كان المناهضون للحكم العربي من الأقليات الدينية ، والمانوية بخاصة ، يطعنون في القرآن وفي مصدره الإلهي بدعوى أن معانيه معروفة لا جديد فيها ، وأن ما فيه من أخبار مستقى من التوراة أو من الموروث القديم بصورة عامة . وقد كان من الطبيعي أن يتصدى مفكرو الإسلام ، وفي مقدمتهم المتكلمون ، إلى الرد على هذه المطاعن بإبراز وجوه إعجاز القرآن . وقد أراد المعتزلة أن يعطوا لمفهوم « الإعجاز » القرآني طابعا كليا بحيث يسلم به العربي وغير العربي ، فربطوه بأمور تتصل بالمعنى لا باللفظ كإخباره بالغيب : « الغيب » في الماضي أي حكايته لأحوال الأمم الماضية التي لم يكن

العرب أيام النبوة يعرفون عنها شيئا ، و« الغيب » فى المستقبل كإخباره بهزيمة الروم قبل وقوعها . . الخ . أما الجانب الآخر من القرآن الجانب البلاغى ، جانب اللفظ و« نظم » الكلام ، فمنهم من عد القرآن ، معجزا بذاته ، بمعنى أن البشر عاجزون بطبيعتهم عن الإتيان بمثله ، ومنهم من عده معجزا بتدخل الإرادة الإلهية التى منعت العرب وصرفتهم عن الإتيان بشىء مثله . ويعرف هذا الرأى بـ « القول بالصرفة » ، وينسب إلى المعتزلى المشهور إبراهيم بن سيار النظام المتوفى سنة ٢٣١ هـ الذى يروى عنه قوله : « والآية والأعجوبة فى القرآن ما فيه من الإخبار عن الغيوب . أما التأليف والنظم فقد يجوز أن يقدر عليه العباد لولا أن الله منعهم بمنع وعجز أحدثهما فيهم »[٤٦] .

لقد أثار هذا المسلك فى « الكلام » على إعجاز القرآن ردود فعل من داخل الدائرة البيانية نفسها . ذلك أن القرآن قد عُدَّ منذ أيام النبوة أنه معجز لا بمعانيه وحسب ، بل أيضا ، ولربما بالدرجة الأولى ، بفصاحته وبلاغته ؛ أى بنظمه . وكما حدث فى مسائل أخرى فى علم الكلام ، فإن الأطروحات التى واجه بها المعتزلة خصوم الإسلام قد أثارت أطروحات مضادة من جانب أهل السنة ، خصوصا بعد أن تم إخماد أصوات الطاعنين فى الدين الإسلامى المعارضين لدولته العربية . وهكذا أصبحت مسألة ما إذا كان القرآن معجزا بنظمه وتأليفه ، أم بمعانيه فقط ، أم بنظمه ومعانيه معا ، من القضايا الفكرية التى استقطبت اهتمام المفكرين البيانيين ، متكلمين كانوا أو فى غير متكلمين . ومن ثم أصبحت إشكالية اللفظ والمعنى هى الموضوع الرئيسى فى المناقشات التى دارت ، وتدور إلى اليوم ، حول ظاهرة « الإعجاز » فى القرآن .

كيف نوقشت هذه الإشكالية فى هذا المجال ؟

لابد من القول ، بادىء ذى بدء ، إن الذين خاضوا فى هذه المسألة بعمق وتفصيل كانوا ، أساسا ، من المتكلمين البلاغيين ؛ أعنى المتكلمين الذين كانت تستهويهم المناقشات حول مقومات البلاغة والبيان أكثر مما كانت تجذبهم المناقشات حول المسائل الميتافيزيقية . ومن هنا كان ذلك التداخل الذى لاحظه كثير من الباحثين بين الحجاج الكلامى حول إعجاز القرآن ، والتحليل البلاغى الصرف . وهذا شىء مبرر ومفهوم : فالمتكلم الذى كان مشغولا ببيان وجوه إعجاز القرآن داخل الدائرة البيانية ولفائدتها ، كان عليه أن يكون على معرفة بالأساليب البلاغية العربية متذوقا لها ، كما أن البلاغى أو الناقد الأدبى الذى كان مهتما بتحليل مظاهر البلاغة وآلياتها فى الخطاب العربى ، كان عليه أن يعتمد القرآن سلطة مرجعية ، لكونه يمثل بنظمه وطرق تعبيره أعلى مراتب البيان العربى . ومن هنا اتجهت المناقشات الكلامية فى موضوع اللفظ والمعنى اتجاها بلاغيا ، واتجهت المناقشات البلاغية فى الموضوع نفسه اتجاها كلاميا ، والنتيجة اصطباغ البحث البلاغى العربى بالصبغة « الكلامية » ، وهو ما يسميه الباحثون المعاصرون المهتمون بالبلاغة العربية بـ « طغيان التحليل العقلى » فيها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن علماء أصول الفقه كانوا معنيين بالموضوع نفسه لانصراف قسم كبير من اهتمامهم إلى ضبط وجوه دلالة الألفاظ على المعانى ، فى القرآن بخاصة ، كما بينا ذلك من قبل ، أدركنا الظروف والعوامل التى جعلت التحليل البلاغى فى الأدبيات العربية البيانية تتجه اتجاها « منطقيا » ، سواء مع من يعد مؤسس علم البلاغة العربية : عبد القاهر الجرجانى الأشعرى ، أو من يعد مقننا لها منظما لقضاياها داخل قوالب نهائية : أبو يعقوب السكاكى المعتزلى .

٢

يمكن عد نظرية « النظم » عند عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧١ هـ ، التى عرضها فى كتابيه الشهيرين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ، وبصورة خاصة فى الأول منهما ، يمكن عدها تتويجا لمناقشات واسعة متشعبة حول الإشكالية التى يطرحها الزوج : اللفظ/المعنى ؛ مناقشات دامت أكثر من قرنين ونصف ، أسهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ ٢٥٥ هـ ، وأبى على الجبائى ٣٠٣ هـ ، وابنه أبى هاشم ٣٢١ هـ ، والرمانى ٣٨٤ هـ ، والباقلانى ٤٠٣ هـ ، والقاضى عبد الجبار ٤١٥ هـ . . . وبلاغيون ونقاد شعر ونثر من أمثال الجاحظ نفسه ، وقدامة بن جعفر ٣٧٧ هـ ، وأبى هلال العسكرى ٣٩٥ هـ ، وابن رشيق ٤٥٦ هـ ، وغيرهم من الكتاب ذوى الثقافة العامة المتنوعة كأبى حيان التوحيدى ٤١٤ هـ . . . الخ .

وهكذا فطوال الفترة التى عرفت أزهى عصور الثقافة العربية ، من القرن الثالث إلى الخامس الهجرى كانت إشكالية اللفظ والمعنى على رأس القضايا البيانية التى استأثرت باهتمام المتكلمين والبلاغيين فضلا عن النحاة واللغويين وعلماء أصول الفقه . وإذا كان تفكير النحاة واللغويين فى هذه الإشكالية قد تركز حول «الإعراب» فى ارتباطه بـ « منطق » اللغة العربية ، وإذا كان اهتمام الأصوليين من الفقهاء والمتكلمين قد تركز ، داخل الإشكالية نفسها ، على مسألة الدلالة من جهة ومسألة التأويل من جهة ثانية ــ وهذا وذاك ما أبرزناه من قبل ــ فإن المتكلمين البلاغيين ، والبلاغيين المتكلمين سيعيشون الإشكالية ذاتها بتركيز اهتمامهم على جانب آخر ، جانب المفاضلة بين اللفظ والمعنى فى العملية البيانية البلاغية .

كان الجاحظ ، فيما يبدو ، أول من دشن النقاش فى هذا الموضوع ، أو على الأقل هو الذى أعطاه أبعادا خاصة ؛ وذلك حينما أعلى من شأن اللفظ فى حساب المعنى فى نص له مشهور يقول فيه : « المعانى مطروحة على الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وصحة الطبع وجودة السبك »[٤٧] . وعلى الرغم من أنه أبرز فى نصوص أخرى له أهمية « المعنى » فى العملية البيانية ، وعلى الرغم من أن سياق كثير من مقاطع كتابه « البيان والتبيين » ، التى يتحدث فيها عن « اللفظ » ، يدل على أنه يقصد لا اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من العبارات ، شعرا ونثرا ؛ الأمر الذى يجعل منه الملهم لنظرية « النظم » التى سيشيدها الجرجانى ــ على الرغم من هذا وذاك فقد أخذ منه كثير ممن جاءوا بعده جانبا واحدا هو إبرازه لأهمية اللفظ فى العملية البيانية ، وذهبوا مذهبا قصيا فى هذا الشأن ، كما فعل أبو هلال العسكرى الذى نقرأ له قوله : « فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة ، مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب ، قبله ولم يردّه ، وعلى السمع المصيب ، استوعبه ولم يمجّه » . ثم يضيف مستعيدا ما قاله الجاحظ

فى النص السابق فيقول : « وليس الشأن فى إيراد المعانى ؛ لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى ، والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت » . ثم يستدل على وجهة نظره تلك بكون « الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعنى فقط ، لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الأفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب بيانه ، على فضل قائله وفهم منشئه . . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى »[٤٨]

ويصنف أبو هلال العسكرى المعانى صنفين : صنف يبتدعه صاحبه من غير أن يكون له إمام يقتدى به ، وهذا فى نظره قليل ، وإنما قد «يقع عليه عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة » . ولا يكون لهذا الصنف قيمة إلا إذا صبه صاحبه فى قالب لفظى جيد : « ولا يتكل فيها ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولا يغره ابتداعه له ، فيساهل نفسه فى تهجين صورته ، فيذهب حسنه ، ويطمس نوره ، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد » . والصنف الثانى من المعانى ، وهو السائد الكثير ، هو : « ما يحتذى به — صاحبه — على مثال تقدم ، ورسم فرط »[٤٩] ؛ إذ معظم المعانى متداولة ينقلها الخلف عن السلف ، و« ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم . ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حليتها الأولى ، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها » . ومن هنا كانت السرقة فى المعانى مباحة شرط أن يكسوها السارق رداء من الألفاظ جديدا . ولذلك قيل : « إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه »[٥٠] .

ويطرح ابن رشيق مسألة المفاضلة بين اللفظ والمعنى فى باب خاص من كتابه « العمدة » ، يقرر فيه منذ البداية أن « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوته » ، مؤكداً أنك « لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب »[٥١] ، مضيفاً : أن « أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة وأعز مطلبا ، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف »[٥٢] . وفى هذا الاتجاه نفسه يقرر ابن الأثير أن « الألفاظ تجرى مجرى الأشخاص من البصر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج»[٥٣] . والجدير بالإشارة هنا أن هؤلاء الذين كانوا يعطون الأولوية للفظ فى العملية البيانية كانوا يدركون أن ذلك من خصائص اللغة العربية وحدها ، وأن الشأن فى اللغات الأخرى على غير هذا الاتجاه . ذلك ما أكده الجاحظ نفسه حينما قال : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا . ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمتهم . وقد انتقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ومن قرن إلى قرن ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا ، ولسنا آخر من ورثها ونظر فيها »[٥٤] .

إذا كان هؤلاء البلاغيون قد « أخذوا حريتهم » فى الإعلاء من شأن اللفظ على حساب المعنى فى العملية البيانية ، ناظرين إلى ذلك على أنه من « خصوصية » اللغة العربية ، متخذين من « كلام العرب » إطارا مرجعيا عاما لهم ، فإن المتكلمين الذين خاضوا فى مسألة الإعجاز القرآنى لم يكونوا يمتلكون مثل تلك « الحرية » ؛ إذ كان عليهم أن يراعوا جانب المعنى فى النص القرآنى مراعاتهم لجانب اللفظ . ولذلك نجدهم يرجعون بالعملية البيانية البلاغية إلى اللفظ والمعنى معا : إلى وجود التوافق والتكامل بينهما . يقول أبو هاشم الجبائى : « إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه وحسن معناه ، ولابد من اعتبار الأمرين ، لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا ، وإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين . وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص ، لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر والنظم مختلف ، إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة . وقد يكون النظم واحدا وتقع المزية فى الفصاحة . فالمعتبر ما ذكرناه ؛ لأنه يتبين فى كل نظم وطريقة ، وإنما يختص بالنظم بأن يقع لبعض الفصحاء معنى يسبق إليه ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء فيساويه فى ذلك النظم ، ومن يفضل عليه فَضَلَه فى ذلك النظم »[٥٥] .

أما الرمانى الذى جعل وجوه إعجاز القرآن سبعة (= عدم ورود المعارضة من طرف العرب مع توافر الدواعى ، التحدى للكافة وظهور عجزهم ، الصرفة ، الإخبار بالغيوب ، نقض العادة بالإتيان بطريقة جديدة تسمو على الطرق المألوفة فى الشعر والنثر ، قياسه بالمعجزات الأخرى كقلب العصا ثعبانا ، والبلاغة) ، فإنه أسهب القول فى البلاغة ومراتبها وشروطها مقررا — كأبى هاشم — أنها ليست فى اللفظ وحده ، ولا فى المعنى بمفرده ، بل هى فى الجمع بينهما على طريقة مخصوصة حددها بقوله : « إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ »[٥٦] .

ويعكس أبو حيان التوحيدى الذى كان مرآة عصره فى المجال الثقافى هذا الاتجاه نحو تقدير كل من اللفظ والمعنى فى العملية البيانية البلاغية فيقول : « ومن استشار الرأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر ؛ لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا ، أو معنى عبدا ولفظا حرا ، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر »[٥٧] ، وهذا « لأن المعانى ليست فى جهة والألفاظ فى جهة ، بل هى متمازجة متناسبة ، والصحة عليهما وقف »[٥٨] ، وأيضا « لأن حقائق المعانى لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ ، فإذا تحرفت المعانى

فكذلك تنزيف الألفاظ ، فالألفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة »[٥٩] . ويرتب أبو حيان التوحيدى منزلة كل من اللفظ والمعنى والتأليف والنظم فى العملية البيانية البلاغية على الشكل التالى يقول : « وينبغى أن يكون الغرض الأول فى صحة المعنى ، والغرض الثانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل اللفظ وحلاوة التأليف . . فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل : ما أيده العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالرقة . . يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فأما صحته فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجته فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامه فمن جهة النظم الذى يستعير فى النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها »[٦٠] .

لا شك أننا هنا نحوم حول نظرية « النظم » التى ستنضج على يد عبد القاهر الجرجانى بعد أبى حيان التوحيدى ببضعة عقود من السنين . غير أن النقلة الأساسية بين هؤلاء الذين يلحون على التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى أساسا للبلاغة ، ونظرية النظم كما شرحها الجرجانى ، إنما نلمسها بوضوح فى ما قرره القاضى عبد الجبار فى موضوع الإعجاز القرآنى . والحق أن تحليلات القاضى عبد الجبار فى هذا المجال تخطو بنا خطوة كبيرة وحاسمة نحو نظرية النظم الجرجانية ، إلى درجة يصعب معها نسبة شىء آخر للجرجانى سوى شرح الفكرة وتحليلها وإغنائها بالأمثلة . يقول القاضى عبد الجبار : « اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام وإنما تظهر فى الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضمّ من أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التى تتناول الضم ، وقد تكون بالإعراب الذى له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع . وليس لهذه الأقسام رابع ؛ لأنه إما أن نعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ، ولابد من هذا الاعتبار فى كل كلمة ، ثم لابد من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض ؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها . فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها » . ثم يضيف : « فإن قال (= معترض) فقد قلتم فى أن جملة ما يدخل فى الفصاحة حسن المعنى ، فهل اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعانى ــ وإن كان لابد منها ــ فلا يظهر فيها المزية ، فلذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق . . على أننا نعلم أن المعانى لا يقع فيها تزايد . فإذن يجب أن يكون الذى يعتبر عنده ، الألفاظ التى يعبر بها عنها . فإذا صحت هذه الجملة ، فالذى تظهر به المزية ليس إلا الأبدال التى تختص الموقع ، أو الحركات التى تختص الإعراب ، فبذلك تقع المباينة »[٦١] .

هكذا يبدو واضحا أن نظرية « النظم » كما شيدها عبد القاهر الجرجانى ــ التى سنعرض لخطوطها العامة بعد قليل ــ إنما هى امتداد وتتويج لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة شغلت الفكر البيانى عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى . ومن هنا يتبين خطأ القول بأن البيان العربى قد تحول مع عبد القاهر من الأدب إلى الفلسفة تحت تأثير « الغارة الهيلينية » ؛ هذه « الغارة » المزعومة التى جعلت عبد القاهر الجرجانى بحسب هذا الزعم « فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه »[٦٢] . كلا ، إن نظرية « النظم » كما قررها عبد القاهر الجرجانى قد فكر فيها داخل الحقل المعرفى البيانى ، موظفا معطيات هذا الحقل ، مستجيبا لاهتماماته ، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه ؛ نمو الوعى بالذات . أما المنطق اليونانى فلم يكن له أثر فى هذه النظرية ، بل لقد جاءت هذه النظرية تتويجا لتيار فكرى نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتميز من خلال طرح نفسه بما هو « أنا » عربى إسلامى بيانى ، بديل عن « الآخر » اليونانى « الدخيل » .

وما يهمنا تأكيده هنا من خلال الإشارة مرة أخرى إلى ما يعزى لـ « الغارة الهيلينية » من تأثير على البيان العربى هو أن السقوط فى مثل هذه المزاعم إنما يرجع إلى ذلك الاعتقاد الخاطىء الذى كرسه بعض المستشرقين ، الذى يقول بتأثر المتكلمين بالمنطق اليونانى فى جميع المجالات بما فيها مجالات الأبحاث البيانية . هذا فى حين أن الواقع التاريخى يؤكد أن المنطق اليونانى لم يبدأ توظيفه فى الدائرة البيانية من أجل « تأسيس » قضاياها وأطروحاتها إلا مع الغزالى وبعده ؛ أى ابتداء من العقد الأخير من القرن الخامس الهجرى ، أى بعد وفاة عبد القاهر نفسه ، وهذا عند الأشاعرة وحدهم . أما المعتزلة ، وكذا الأشاعرة قبل الغزالى ، فقد كانوا ينظرون لـ « البيان العربى » ، منهجا ورؤية ، من حيث هو عالم معرفى مستقل . ومن ثم فإن التطورات التى عرفها إنما كانت نتيجة نموه الذاتى ؛ هذا النمو الذى سار فى الاتجاه ذاته الذى عرفه أول مرة مع عصر التدوين ؛ الاتجاه الذى يطابق بين نظام اللغة ونظام العقل ، بين النحو والمنطق كما رأينا ذلك فى صفحات سابقة .

وهكذا فكما نجد نظرية « النظم » الجرجانية أصولها فى مناقشات البلاغيين والمتكلمين السابقين له حول مسألة الإعجاز القرآنى وما تفرع عنها من مناقشات ، حول المفاضلة بين اللفظ والمعنى ، انتهت إلى ما رأينا القاضى عبد الجبار يقرره من أن المزية البيانية إنما هى فى الضم على طريقة مخصوصة ، قوامها الكلمة فى ذاتها ، واعتبار حركاتها وإعرابها ، واعتبار موقعها فى الكلام . أقول إنه كما نجد نظرية « النظم » أصولها فيما ذكرناه ، نجد جذورها عند النحاة بدءا من سيبويه إلى السيرافى . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن أبا سعيد السيرافى يعد أستاذا لأبى على الفارسى الذى ينتمى الجرجانى ــ وقد كان متضلعا فى النحو ــ إلى مدرسته . ويقول مترجمو هذا الأخير إنه لم يكن له أستاذ غير أبى على الفارسى محمد بن الحسين الفارسى النحوى . فكان عبد القاهر ، مثله مثل ابن جنى ، صاحب « الخصائص » من أسرة النحاة ؛ أعنى أنه كان ينتمى إلى تلك الجماعة التى اصطدمت مع المناطقة عادّة النحو العربى منطقا للغة العربية ، والمنطق الأرسطى « نحوا » للغة اليونانية ، رافضة الفصل بين النحو والمنطق على أساس أن هذا يعنى بالمعانى وذاك يعنى بالألفاظ . يبدو ذلك واضحا فى تفكير عبد القاهر وطريقته فى التحليل كما سنرى بعد قليل . وأكثر من هذا استعار عبد القاهر من النحاة ، ولربما من أبى سعيد السيرافى نفسه ، مفهوم « معانى النحو » الذى فسر به « النظم » . بل إن مفهوم « الضم » ومقوماته الثلاثة (الكلمة ، الحركات ، الموقع) التى تحدث عنها عبد الجبار قبل ، هو نفسه ما كان يعنيه النحاة بـ « معانى النحو » .

يقول السيرافى فى مناظرته مع متى : فى سياق دفاعه عن النحو ، وعده إياه منطقا للغة العربية : « معانى النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ، وبين وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها ،

وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير ، وتوخى الصواب فى ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك» . ويشرح السيرافى الأبعاد المنطقية للبيان العربى فيقول : « وأنت إذا قلت لإنسان : كن منطقيا ، فإنما تريد : كن عقليا أو عاقلا أو أعقل بما تقول ، لأن اصحابك يزعمون أن المنطق هو العقل ، وهذا قول مدخول لأن المنطق على وجوه ، أنتم (= المناطقة) منها فى سهو . وإذا قال آخر : كن نحويا فصيحاً ، فإنما يريد : افهم عن نفسك ما تقول ، ثم رم أن يفهم عنك غيرك . وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه . هذا إذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به . فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد ، فاجعل اللفظ بالروادف الموضحة والأشباه المقربة والاستعارات الممتعة ، وبيّن المعانى بالبلاغة ؛ أعنى لوح منها لشىء حتى لاتصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وحلا وكرم وعلا . واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمترى فيه ، أو يتعب فى فهمه أو يعرج عنه لاغتماضه ، فهذا المذهب يكون جامعا لحقائق الأشباه ولأشباه الحقائق »(٦٣) .

٣ -

يكاد النص السابق يلخص نظرية « النظم » الجرجانية بكاملها ، بل إننا إذا نظرنا إلى هذه النظرية من منظور « تفكيكى » فإننا لن نجد ما نعزوه من جديد لصاحبها ، عبد القاهر ، إلا الجمع والتأليف بين آراء متناثرة ، ولكن ناضجة ، فى مختلف قطاعات الدائرة البيانية ، فى النحو والكلام والبلاغة ، حول ضرورة مراعاة التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى . غير أن إسهام عبد القاهر الجرجانى فى تعميق « الوعى بالذات » داخل الحقل المعرفى البيانى ليس فيما قاله فى موضوع « النظم » ، بل إن الجديد فى تحليلاته ، من وجهة نظرنا ، إنما يكمن فيما لم يقله صراحة ، أعنى فيما كانت تنطوى عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن **الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية البلاغية** ، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب ونظام العقل . وبعبارة أخرى إن إسهام عبد القاهر الجرجانى فى تنظيم العملية البيانية وإماطة اللثام عن مكوناتها وآلياتها كان إسهاما مضاعفا : فمن جهة توج المناقشات السابقة حول اللفظ والمعنى ، ومن جهة أخرى انتقل بهذه المناقشات من مستوى البحث فى العلاقة العمودية بين اللفظ والمعنى ، إلى مستوى البحث فى العلاقة الأفقية بين الألفاظ بعضها مع بعض ، والمعانى بعضها مع بعض : بين نظام الألفاظ ونظام المعانى ، أو نظام الخطاب ونظام العقل . هكذا عمل على مجاوزة إشكالية الجاحظ وتدشين القول فى إشكالية السكاكى . نعم إن الأمر يتعلق فى الحقيقة بإشكالية واحدة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن الانتقال بها من المستوى الذى طرحها فيه الجاحظ ، إلى المستوى الذى ارتفع بها إليه السكاكى ، كان يتطلب **نقلة إبيستمولوجية بالغة الأهمية** ، ليس لأنها تضيف جديداً إلى النظام المعرفى الذى تمت داخله ، فهذا ما لم يحدث قط ، ولا كان فى الإمكان حدوثه مع الاحتفاظ بالأسس التى قام عليها ، بل لأن تلك النقطة تكشف عما كان مضمراً فى تلك الأسس وكان يتم التعامل معه بصورة ضمنية ، أعنى بذلك الطابع الاستدلالى الذى يشكل أحد المقومات الرئيسية للعلاقة بين اللفظ والمعنى فى النظام المعرفى البيانى .

كيف حقق الجرجانى هذه النقلة الإبيستمولوجية ؟

ينطلق عبد القاهر الجرجانى فى عرضه لنظرية النظم من الارتباط ارتباطاً مباشرا بمضمون النص الذى نقلناه من قبل عن أبى سعيد السيرافى . يقول الجرجانى فى مدخل كتابه « دلائل الإعجاز » : « هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على **أصول النحو** جملة وكل ما به يكون النظم دفعة ، وينظر فى مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها فى مكان واحد » .

يربط الجرجانى إذن منذ البداية بين « **أصول النحو** » وما به يكون « **النظم** » ، محدداً بذلك إطاره المرجعى (= النحو) الذى سيتحرك بالاستناد عليه وبتوجيه منه ، ثم يدخل مباشرة فى الموضوع فيشرح ما يعنيه بـ « النظم » فى هذا الإطار ، إطاره المرجعى ، فيقول : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض . والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعليق اسم باسم ، وتعليق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما . فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبراً عنه أو حالاً منه أو تابعاً له ، صفة أو توكيداً أو عطف بيان ، أو بدلاً أو عطفاً بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثانى ، أو بأن يكون الأول يعمل فى الثانى عمل الفعل ويكون الثانى فى حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك فى اسم الفاعل . . . واسم المفعول . . . والصفة المشبهة . . . أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم ، أو معنى تمام الاسم بأن يكون فيه ما يمنع من الإضافة . . . وأما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلاً له أو مفعولاً فيكون مصدراً قد انتصب به ويقال له المفعول المطلق ، أو مفعولاً به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه زمانا أو مكانا . . . أو مفعولاً معه . . . أو مفعولاً له . . . أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان وأخواتها والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام . . . ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء . . . وأما تعلق الحرف بهما فهو ثلاثة أضرب ، أحدها أن يتوسط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك فى حروف الجر التى من شأنها أن تعدى الأفعال إلى ما لا تتعدى إليه بأنفسها من الأسماء . . . وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعى « مع » . . . وكذلك حكم « إلا » فى الاستثناء . . . والضرب الثانى من تعلق الحرف بما يتعلق به : العطف وهو أن يدخل الثانى (= المعطوف) فى عمل العامل فى الأول (= المعطوف عليه) . والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفى والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه . وذلك أن من شأن هذه المعانى أن تتناول ما تتناوله بالتقييد وبعد أن يسند إلى شىء . . . ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لابد من مُسْند ومسند إليه . . . وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف أصلا ولا من حرف واسم إلا فى النداء . . . وذلك أيضاً إذا حقق الأمر كان كلاما بتقدير الفعل المضمر (= أنادى ، أدعو) . . فهذه هى الطرق والوجوه فى تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهى كما ترى معانى النحو وأحكامه »(٦٤) .

لعل أول ما ينبغى أن يلفت نظرنا فى هذا النص هو ما يكشف عنه من رؤية شمولية لموضوعات النحو العربى ؛ رؤية تضع أمامنا ، واضحة جلية ، بنية هذا النحو لا بوصفه أبواباً وفصولاً ، بل بوصفه

نظاماً من العلاقات هو ذاته نظام العربية من حيث هي لغة ، ونص ، وخطاب . ومن هنا كانت المطابقة التي يقيمها الجرجاني بين ثلاثة مفاهيم تتردد كثيراً في تحليلاته وتشكل « المفهوم ــ المفتاح » في نظريته ، هذه المفاهيم هي : النظم ، تعليق الكلم بعضها ببعض ، معاني النحو وأحكامه .

فماذا يعني الجرجاني بهذه المفاهيم عندما يربط « سر » الإعجاز البياني بها ؟

يلاحظ الجرجاني أن النظم ، بمعنى تعليق الاسم بالاسم والاسم بالفعل والحرف بهما على النحو الذي بينه في النص السابق ، موجود في منثور كلام العرب ومنظومه ، ومن ثم فالمزية التي بها يتفاوت الكلام بلاغة و « إعجازاً » ليست في النظم مطلقاً ، بل في **النظم على وجه الخصوص** . ولكي يفرق الجرجاني بين نظم ونظم يضرب مثلاً بنظم الحروف في كلمة واحدة ونظم الكلمات في جملة بلاغية : « إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد . وأما نظم الكلم فليس فيه الأمر كذلك ، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني ، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق »[٦٥] . ثم يضيف قائلا : « والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت **ألفاظها في النطق ، بل أن تناسبت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل** »[٦٦] .

ولكن إذا كان المقصود بالنظم ، البياني المعجز ، هو تناسب دلالة الكلمات وتلاقي معانيها « على الوجه الذي اقتضاه العقل » ، أفلا يعني ذلك أن الإعجاز البياني مرده إلى نظام العقل دون نظام الخطاب ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما الجواب على من يعترض بأن « النظم موجود في الألفاظ على كل حال ، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذي تزعمه في المعاني ما لم تنظم الألفاظ ولم ترتبها على الوجه الخاص » ؟

يجيب الجرجاني قائلاً : « اعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر ، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق . فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفي النظر حقه »[٦٧] ، وذلك لأنه « لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ ــ ترتيباً ونظماً ، وأن تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك اتبعتها بالألفاظ وقفوت بها آثارها ، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق »[٦٨] .

هل يعني هذا أن البلاغة تحولت إلى منطق ؟ هل الإعجاز البياني إعجاز عقلي محض ؟

لاشك أننا سنبتعد تماما عن مجال تفكير الجرجاني إذا نحن انسقنا مع مثل هذه الاستنتاجات السريعة . إن الجرجاني الذي حرص على التأكيد في الصفحات الأولى من كتابه على « أنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا ، وأبسق فرعا ، وأحلى جنى ، وأعذب ورداً ، وأكرم إنتاجاً ، وأنور سراجاً ، من علم البيان ، الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي ويصوغ الحلي ، ويلفظ الدر ، وينفث السحر . . . »[٦٩] ، لا يمكن أن يضحي بنظام الخطاب لحساب نظام العقل لأن في هذه التضحية تضحية بالبيان نفسه . هذا فضلاً عن كونه قد حرص في مدخل كتابه على الربط منذ البداية بين « أصول النحو وكل ما به يكون النظم دفعة » ، كما رأينا ذلك قبل . لابد إذن من التريث ، لابد من مساءلة الجرجاني عما يقصده بـ « المعنى » وبـ « مواقع المعاني في النفس » ، بعبارة أخرى لابد من فهم صحيح ومطابق لما يقصده بـ « نظم المعنى » .

والجرجاني في ذلك واضح كل الوضوح ، فهو يؤكد صراحة ، وبإلحاح ، أن ما يقصده بـ « المعنى » ليس معنى الكلمة المفردة ؛ فالكلمة المفردة لا ينطوي معناها الخاص على أية مزية بيانية ، وإنما المزية والفضيلة في نظره للمعنى الواحد المفهوم من مجموع الكلمات التي ينتظمها الكلام . ذلك « أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديداً تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهمه الناس . وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيده أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق التي بين الفعل الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه ، والأحكام التي هي محصول التعلق »[٧٠] .

وهذا المعنى الواحد ــ أو نظام المعنى ــ الذي تفيده الكلمات المنتظمة في جملة مفيدة ، والذي يقع فيه التفاضل في البيان والبلاغة والإقناع ، لا يحصل برصف الكلمات بعضها إلى بعض كيفما اتفق ، بل إنه إنما يحصل بمراعاة أحكام النحو ، فالنظم في حقيقته وجوهره هو « توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله »[٧١] . وآية ذلك أنك « لست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو : قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له . فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه »[٧٢] .

وإذن فالمقصود بـ « نظم المعاني » ليس نظام العقل بل « أحكام النحو » ؛ ومن ثم فإن « العقل » الذي جعله الجرجاني حاكما وحكما في

العبارة السابقة التى قال فيها « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها على النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى يقتضيه العقل » ، ليس هو العقل كما يفهمه الفلاسفة أصحاب المنطق بل إنه « العقل » كما يفهمه البيانيون أصحاب النحو . العقل عنده هو منطق اللغة ، هو « معانى النحو » التى يقصد بها ليس مجرد رفع الفاعل ونصب المفعول بل ما يوجب الفاعلية أو المفعولية على وجه مخصوص . يقول موضحاً هذه المسألة : « إن المزية المطلوبة فى هذا الباب » باب توخى معانى النحو ـ ليست الإعراب ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب والمضاف ليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذلك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر . إنما الذى تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشىء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى « فما ربحت تجارتهم »[٧٣] ، وكقول الفرزدق : « سقتها خروق فى المسامع »[٧٤] . « وأشباه ذلك مما يجعل الشىء فيه فاعلا على تأويل يدق ومن طريق تلطف ، وليس يكون هذا علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب »[٧٥] . ذلك أن قوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » لا ترجع المزية فيه إلى كون كلمة « تجارة » جاءت فاعلاً للفعل « ربح » على مستوى الإعراب ، بل المزية والفضيلة والبيان والإعجاز كل ذلك كامل فيما أوجب الفاعلية ، أى فى إسناد الربح للتجارة ، فى حين أن التعبير عن ذات الفكرة بالكلام العادى يكون هكذا : « ما ربحوا فى تجارتهم » ؛ إذ الذى يربح هو الإنسان وليس التجارة . ولكن لما كان هذا القول ـ العادى ـ يمكن أن يكون موضوع شك أو جدال ؛ إذ يمكن أن يقول قائل إن المشركين الذين اشتروا الضلالة بالهدى قد ربحوا فعلاً ، جاء القرآن بنظم جديد للمعنى ، وعلى وجه مخصوص ، فيه إقناع وحجة ، فقال : « فما ربحت تجارتهم » ؛ وهى عبارة بليغة « دامغة » ، تفرض على السامع الانصراف من الشك فى المعنى إلى الإسهام فى إنتاجه ، وذلك بالتساؤل عن كيف يمكن أن يفهم القول : « ما ربحت تجارتهم » ، أى كيف يمكن تأويله تأويلا بيانيا : يظهر معناه ؟

ويشرح الجرجانى هذه العملية البيانية البلاغية التى تجعل السامع يسهم فى إنتاج المعنى المقصود ، بدل إعطائه إياه مرة واحدة وترك الحرية له للتشكك والجدال ؛ فيقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج ، على الحقيقة ، فقلت : خرج زيد ، وبالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس . وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل . . . أولا ترى أنك إذا قلت : هو كثير رماد القدر ، أو قلت : طويل النجاد ، أو قلت فى المرأة : نؤوم الضحى ، فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك ؛ كمعرفتك من « كثير رماد القدر » : أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » : أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » : أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها (= كناية) . وكذلك إذا قال : « رأيت أسدا » ، وذلك الحال على أنه لم يرد السبع ، علمت أنه أراد التشبيه ، إلا أنه بالغ فجعل الذى رآه بحيث لا يتميز عن الأسد فى شجاعته (= الاستعارة) . وكذلك تعلم من قوله (قول يزيد بن الوليد لمروان بن محمد حيث بلغه أنه يتردد فى بيعته) : « بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، أنه أراد التردد فى البيعة واختلاف العزم فى الفعل وتركه (= التمثيل) . وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول : المعنى ومعنى المعنى . نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذى فسرت لك »[٧٦] .

التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتمثيل مصطلحات بلاغية معروفة . وتحليل مضامينها وبيان وجوه البلاغة فيها موضوع تناوله البلاغيون قبل الجرجانى . نعم إن تحليلات الجرجانى لهذه المضامين والوجوه أكثر بيانا وأشد حيوية ، وقد فعل ذلك بمهارة وذوق أدبى فائقين ، سواء فى كتابه « أسرار البلاغة » أو فى كتابه « دلائل الإعجاز » . . . ومع ذلك فإن الجديد الذى نلمسه بوضوح عند عبد القاهر ، وهذا ما يهم الباحث الإبيستمولوجى بالدرجة الأولى ، هو أنه أبرز من خلال تحليله لمعنى « النظم » الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتمثيل . وهذا الطابع الاستدلالى الذى يجعل الذهن ينتقل ، من خلال الأساليب البلاغية تلك ، من المعنى إلى معنى المعنى هو ما عناه مؤلفنا حينما فسر النظم على أنه تناسق دلالات الألفاظ وتلاقى معانيها « على الوجه الذى يقتضيه العقل » .

ويشرح الجرجانى ما يقصده من قوله هذا « على الوجه الذى يقتضيه العقل » ، شرحا واضحا جليا بتحليل أمثلة عدة متنوعة عن الاستعارة والكناية والتمثيل .

يقول بصدد الكناية مثلا : « وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى . أنت تعرف ذلك المعنى ، من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : « هو كثير رماد القدر » ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم فى المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة ، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ فى القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة »[٧٧] .

ويقول بصدد الاستعارة : « إنا نعلم أنك لا تقول : « رأيت أسدا » ، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد فى شجاعته وجرأته وشدة بطشه وإقدامه ، وفى أن الذعر لا يخامره ، والخوف لا يعرض له . ثم نعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ « أسد » ، ولكنه يعقله من معناه : وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسدا ، مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة »[٧٨] ؛ « ففى هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن الشىء إلى

شيء ، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء ، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا « رأيت أسداً » ، بمعنى رأيت شبيها بالأسد ، ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة ، لكان محالاً أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد في صورة إنسان ، كما أنه محال أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد ، أو يقال هو شبيه بأسد في صورة إنسان »[٧٩] .

ويقول في التمثيل : « وإذ قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى ، في الاستعارة والكناية معا ، المعقول ، فاعلم أن حكم التمثيل في ذلك حكمهما ، بل الأمر في التمثيل أظهر . ذلك أنه ليس من عاقل يشك إذا نظر في كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلكأ في بيعته : « أما بعد ، فإني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيتهما شئت ، والسلام » ، يعلم أن المعنى أنه يقول له : بلغني أنك في أمر البيعة بين رأيين مختلفين ؛ تارة ترى أن تبايع ؛ وأخرى أن تمتنع من البيعة . فإذا أتاك كتابي هذا فاعمل على أي الرأيين شئت ، وأنه لم يعرف ذلك من لفظ « التقديم » و « التأخير » ، أو من لفظ « الرجل » ، ولكن بأن علم أنه لا معنى لتقديم الرجل وتأخيرها في رجل يدعى إلى البيعة ، وأن المعنى على أنه أراد أن يقول له : إن مثلك في ترددك بين أن تبايع وبين أن تمتنع ، مثل رجل قائم ليذهب في أمر ، فجعلت نفسه تريه تارة أن الصواب في أن يذهب وأخرى أنه لا يذهب ، فجعل يقدم رجلا ويؤخر أخرى . وهكذا كل كلام كان ضرب مثل ، لا يخفى على من له أدنى تمييز أن الأغراض التي تكون للناس في ذلك لا تعرف من الألفاظ ، ولكن تكون المعاني الحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد » .

ويلخص الجرجاني الطابع الاستدلالي في الأساليب البيانية العربية الذي شرحه من خلال الأسئلة السابقة فيقول : « فقد زال الشك وارتفع في أن طريق العلم بما يراد إثباته والخبر به في هذه الأجناس الثلاثة ، التي هي الكناية والاستعارة والتمثيل ، المعقول دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإثبات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه »[٨٠] . وبعبارة أخرى أن « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » في الكلام العربي المبين كامنة في كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب ، أو المتلقي ، يسهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه ، إلى المعنى الذي يقصده المتكلم . إن اللفظ هنا لا يعطي المعنى بل هو دليل إليه . وهذا لا يقلل من شأنه كما قد يتوهم ، بل بالعكس ؛ فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب ، ليست مطية أو وعاء للأفكار وحسب ، بل إنها أمارة عليها ودليل إليها . إنها بمثابة « الحد الأوسط » الذي بدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، فهي إذن عنصر أساسي وضروري في العملية البيانية ؛ فالبيان لا يكون بالفكر وحده ، أعني لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة ، بل يكون بتوسط اللفظ ، لا من حيث هو حروف منظمة ، ولا من حيث هو معانٍ لغوية ، بل من حيث هو نظام خطاب ، إذ يدل على نظام العقل ، يطابقه ويحتويه .

ذلك هو مضمون نظرية « النظم » الجرجانية ؛ مضمونها الكامن فيها بوصفه مشروعا يجاوز إشكالية اللفظ والمعنى في مستواها العمودي إلى مستوى أرقى في الإشكالية ذاتها ، مستوى العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل .

٤-

إذا كانت مساهمة الجرجاني في تحليل الظاهرة البيانية تتمثل بصورة خاصة ، كما رأينا ، في محاولته مجاوزة إشكالية اللفظ والمعنى ، من منظور يتخذ من النحو (= منطق اللغة) إطارا مرجعيا له ، ويجعل « سر البلاغة » راجعا إلى « توخي معاني النحو » ، أي إلى نظام الخطاب ، مبنى ومعنى ، وإذا كان الجديد الذي يجده عنده الباحث الإبستمولوجي يكمن أساسا في إبرازه الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية ، كما بينا ، فإن مشروع السكاكي (توفي سنة ٦٢٦ هـ) كان أوسع وأعمق . لقد كان ، بمعنى ما من المعاني ، مجاوزة ليس لإشكالية اللفظ والمعنى فحسب ، بل أيضا لنظرية « النظم » الجرجانية ذاتها .

إننا نعلم أن مثل هذا الحكم سيستفز كثيرا من المختصين في تاريخ البلاغة العربية من الباحثين المعاصرين الذين يكادون يجمعون على أن السكاكي قتل ، بتقعيداته وتعقيداته ، الحياة في البلاغة العربية . . . ودون الدخول في نقاش ليس من مهمتنا ولا من اهتمامنا الخوض فيه ، نكتفي بالقول هنا بأن نظرة المؤرخ للفكر العربي من حيث هو كل ، لابد أن تختلف عن نظرة المؤرخ لجانب من جوانبه . نحن ننظر إلى العلوم البيانية ككل ، في ترابطها وتداخلها وتأثير بعضها في بعض ؛ ومن ثم فإن ما يهمنا ليس « نهضة » الحياة بوصفها واقعة منفردة ، في هذا العلم أو ذاك ، بل ما يهمنا بالدرجة الأولى هو « شرايين » الحياة بوصفها منظومة تقوم على الترابط والتكامل بين أجزائها وأطرافها ، وتؤدي وظيفة عامة واحدة ، منها تستقي الأجزاء معناها ووظيفتها . ونحن نعتقد أن هذه النظرة الكلية لها ما يبررها سواء تعلق الأمر بعلم البلاغة أو بعلم النحو أو بعلم الفقه وأصوله أو بعلم الكلام ، فهذه العلوم مترابطة متداخلة ، بصورة تجعل منها مظاهر أو فروعا لعلم واحد هو « البيان » ، أو على الأقل هي ذات موضوع واحد هو « البيان » ؛ ومن ثم فتاريخها تاريخ مشترك ؛ ونبضة الحياة فيها نبضة واحدة مشتركة . وهذا ما أدركه السكاكي بوعي وعمق فحاول التعبير عنه بكتاه : « مفتاح العلوم » ، الذي هو بالنسبة للدراسات البيانية بمثابة « أورجانون » .

والحق أن هناك ما يبرر هذه المماثلة بين « مفتاح » السكاكي و « أورجانون » أرسطو ، ليس لأن السكاكي كان « متأثرا » بالمنطق الأرسطي كما يدعي البعض ، ولا لأنه ربط و « خلط » بين مباحث البلاغة ومباحث المنطق حينما توج دراسته للبيان بـ « تكملة في الحد والاستدلال » . . . كلا . إن السكاكي لم يصدر عن منظور أرسطي أبدا ، ولا كان يفكر بتوجيه من المنطق الذي ضبطه أرسطو ، منطق « البرهان » ، أعني الذي يؤسس النظام المعرفي البرهاني . لا ، إن علاقة السكاكي بأرسطو لم تكن علاقة متأثرة بمؤثر ، بل كانت علاقة مماثلة ؛ بمعنى أن كل ما كان « يربط » السكاكي بأرسطو هو أنه عمل على ضبط العلوم البيانية العربية وتقنينها ، مثلما عمل أرسطو من قبله على ضبط العلوم الفلسفية اليونانية وتقنينها . وبعبارة أخرى ، إنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت منتهاها حينما دفع بها تطورها

الذاتى إلى الكشف عن منطقها الداخلى مع أرسطو وعلى لسانه ، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هى الأخرى عن منطقها الداخلى مع السكاكى وعلى لسانه ، حينما دفع بها تطورها الذاتى إلى ذلك دفعا ؛ لكونها بلغت منتهى ما يمكن أن تبلغه على الأسس نفسها التى قامت عليها أول الأمر . وإذن فليس السكاكى هو الذى « خنق » الحياة فى البلاغة العربية بتقعيداته وتقنيناته ، كما يزعم البعض ، بل إن الأسس التى قامت عليها العلوم البيانية كلها ، والبلاغة العربية مجرد فرع منها ، هى التى كان مخزونها قد نفد تماما ؛ فلم يعد فى إمكانها أن تمد الباحث بشىء آخر غير نفسها ، أعنى منطقها الداخلى . إن هذا يعنى أن التجديد فى البلاغة العربية ، كما فى الفروع الأخرى من كالعلوم البيانية ، كان يتطلب إعادة تأسيس البيان بما هو كل . وتلك عملية كانت قد بدأت فى الأندلس قبل السكاكى ، كما شرحنا ذلك فى الجزء الأول من هذه الدراسة ، وسنرى فى موضع آخر أهم الجوانب الإبستمولوجية لعملية إعادة التأسيس تلك .

بعد هذا التوضيح ، الذى ربما كان ضروريا لوضع الأمور فى نصابها ، وأيضا لإبراز منزلة كتاب « مفتاح العلوم » للسكاكى بالنسبة لتاريخ العلوم العربية ، نعود الآن إلى فحص هذا « المفتاح » ، ولنبدأ بوصف بنيته بوصفه كتابا ، عسى أن نخلص منها مباشرة إلى وصف بنية العلوم البيانية وتحليل منطقها الداخلى .

لنلاحظ أولا أن الأمر يتعلق بـ « مفتاح » وليس بـ « مفاتيح » . لقد ألف الخوارزمى الكاتب كما هو معروف كتابا بعنوان « مفاتيح العلوم » ، جعله كما يقول « متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والاصطلاحات » ، وقسمه إلى مقالتين : « إحداهما لعلوم الشريعة ومايقترن بها من العلوم العربية ، والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم »(٨١) . فكتاب الخوارزمى يتضمن « مفاتيح كل علم » ، أى مصطلحاته الخاصة . أما « مفتاح » السكاكى فموضوعه شىء آخر : فهو من جهة لا يتناول العلوم كلها ، الدينية واللغوية والفلسفية ، ولا حتى العلوم البيانية بأجمعها ، بل هو يقتصر على نوع واحد من هذه الأخيرة هو ما يسميه بـ « نوع الأدب » ؛ وهو من جهة أخرى لا يقف عند « بعض الأوضاع وشىء من الاصطلاحات » ، بل يريد أن يكشف عما يجعل من « علوم الأدب » علوما مترابطة متداخلة و « أنواعا متآخذة »(٨٢) ، متوخيا من ذلك أن يضمن لمن قرأ كتابه قراءة إتقان « أن ينفتح عليه جميع المطالب العلمية » ولذلك سماه : « مفتاح العلوم » .

أما « أنواع الأدب » ، أو العلوم ، التى يدرسها السكاكى فهى ، بحسب تعبيره : علم الصرف وتمامه ، وعلم النحو وتمامه ، وعلم البيان وتمام تمامه . أما تمام علم الصرف فهو علم الاشتقاق ، وأما تمام علم النحو فهو علم المعانى والبيان ، وأما تمام علم المعانى والبيان فهو علم الحد والاستدلال . ومن هنا انقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام : الأول فى علم الصرف والاشتقاق ، والثانى فى علم النحو ، والثالث فى علمى المعانى والبيان ، وضمنه تكملة فى الحد والاستدلال .

ويشرح السكاكى المبدأ الذى اعتمده فى هذا التقسيم فيقول : والذى اقتضى عندى هذا (= التقسيم) هو أن الغرض الأقدم من علم الأدب لما كان هو الاحتراز عن الخطأ فى كلام العرب » ، ولما كانت « مثارات الخطأ ، إذا تصفحتها ، ثلاثة : المفرد والتأليف وكون المركب مطابقا لما يجب أن يتكلم له » ، كانت هذه الأنواع من الأدب هى « المرجوع إليها فى كفاية ذلك » ؛ أى لمعرفة الخطأ واجتنابه : « فعلما الصرف والنحو يرجع إليهما فى المفرد والتأليف ، ويرجع إلى علمى المعانى والبيان فى الأخير » . وبعبارة أخرى : المعرفة بعلم الصرف تجنب من الخطأ فى بنية الكلمة الواحدة ، والمعرفة بعلم النحو تجنب من الخطأ فى تعليق الكلمات بعضها ببعض ، والمعرفة بعلمى المعانى والبيان ، وما يكملها من المعرفة بالحد والاستدلال (= المنطق) ، تجنب من الخطأ فى مطابقة الكلام للمراد(٨٣) .

وإذن فالعلوم التى يتناولها « مفتاح » السكاكى هى علوم الخطاب ، أما ما يتوخاه منه فهو ضبط قوانين هذا الخطاب . ولما كان هذا الأخير مبنى ومعنى ، فإن علومه ستنقسم إلى علوم المبنى وعلوم المعنى . الأولى تتوخى ضبط نظام الخطاب والثانية تروم ضبط معناه . **ولما كان نظام معنى الخطاب هو ذاته نظام العقل ، أو على الأقل يؤسسه نظام العقل ، أمكن القول إن الإشكالية البيانية التى كانت من قبل تطرح من خلال الزوج اللفظ/المعنى قد تحولت مع السكاكى إلى إشكالية تطرح من خلال الزوج نظام الخطاب/نظام العقل . ومن ثم ، فإن البلاغة التى كانت تقوم من قبل على نشدان التوافق بين اللفظ والمعنى ستصبح مع السكاكى كامنة فى تحقيق التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل .**

كيف خطا السكاكى بالإشكالية البيانية هذه الخطوة ، وما النتائج التى ترتبت عن ذلك ؟

ينطلق السكاكى فى دراسته لنظام الخطاب من علم الصرف على أساس أنه يتناول « المفرد » من الكلام ، أى وحدات الخطاب الأولية . فالكلمة بحسب تعبيره ، « هى اللفظة الموضوعة للمعنى مفردة ، والمراد بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة » ، وموضوع علم الصرف هو : « تتبع اعتبارات الواضع فى وضعه » للغة . والمقصود بـ « وضع » اللغة عند السكاكى ليس خلقها أو اختراعها أو المواضعة عليها بل المقصود جمعها وضبطها . يقول : « لا يخفى عليك أن وضع اللغة ليس إلا تحصيل أشياء منتشرة تحت الضبط » . وعملية الوضع أو التحصيل هذه هى من عمل اللغويين أمثال الخليل . والاعتبارات التى اتبعها واضع اللغة ، بهذا المعنى ، هى « أنه جنس المعانى ، ثم قصد لجنس جنس منها معينا بإزاء كل من ذلك طائفة طائفة من الحروف ، ثم قصد لتنويع الأجناس شيئا فشيئا ، متصرفا فى تلك الطوائف بالتقديم والتأخير والزيادة فيها أو النقصان منها ، مما هو كاللازم للتنويع وتكثير الأمثلة ، ومن التبديل لبعض تلك الحروف لغيره لعارض ، وهكذا عند تركيب تلك الحروف من قصد هيئة ابتداء ، ثم من تغيرها شيئا فشيئا »(٨٤) . وبعبارة أخرى ، إن واضع اللغة قد لجأ فى ضبطها إلى تصنيف المعانى إلى أصناف كبرى (أجناس) ، مثل المعنى الذى يفيد « الصبر » ، والمعنى الذى يفيد « الجوع » . . . الخ ، ثم عين لكل صنف من هذه الأصناف مجموعة من الحروف (ص . ب . ر) ، و(ج . و . ع) . . . ثم أخذ فى تكثير المعانى وتنويعها بتغيير مواقع حروف كل مجموعة ، ثم بالزيادة فى عددها أو النقصان منها ، مشكلا هيئات (صيغا وأوزانا) متنوعة ، يتنوع المعنى بتنوعها . ومن هنا كانت الأسس التى ينبغى أن تراعى فى علم الصرف قسمان : أسس راجعة

إلى الحروف ، وأسس راجعة إلى الهيئات أو الصيغ . والمبدأ الذى يجب السير عليه فى كل ذلك هو « انتزاع الكل من جزئيات » ، وذلك بالرجوع القهقرى من الصيغ المستخرجة بالتنويع المذكور إلى أصلها قبل التنويع ؛ وهذا هو الاشتقاق ، ويسمى « الاشتقاق الصغير » إذا حافظت على ترتيب الحروف الأصلية كما فى « تباين » من « بين » ، ويسمى الاشتقاق الكبير إذا أخذت فى تغيير ترتيب تلك الحروف (ن . ى . ب .) ، (ب . ن . ى .) الخ ، على نحو سيعطيك ستة صيغ إذا كان الأصل ثلاثة أحرف ، وأربعاً وعشرين صيغة إذا كان الأصل أربعة أحرف ، ومائة وخمسة وعشرين إذا كان الأصل خمسة أحرف[٨٥] . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فكما يتم تكثير المعانى وتنويعها بالاشتقاق ، يتم كذلك بالزيادة والإبدال . . . ومن هنا كانت الموضوعات الرئيسية التى يدرسها علم الصرف فى إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الحروف » هى الاشتقاق والمزيد والمجرد والإبدال والإعلال .

أما الموضوعات التى يدرسها العلم نفسه فى إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات » فهى هيئات المجرد أو صيغه وأوزانه ؛ أى الكلمات التى حروفها كلها أصلية ، وهيئات المزيد أى الكلمات التى زيد فيها حرف أو حرفان أو ثلاثة على حروفها الأصلية ، وذلك فى الأسماء والأفعال ، و« الأسماء المتصلة بالأفعال » ؛ وهى المشتقات من الفعل : المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وأفعل التفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة . . وبالإضافة إلى الموضوعات التى تتعلق بهذين الصنفين من الأسس أو من الاعتبارات يدرس علم الصرف موضوعات أخرى تتعلق بـ « الاحتراز من الخطأ فى التصرفات التى لها مدخل فى القياس » ، وتجرى على الكلمات المفردة مثل الإمالة ، والتفخيم ، وتخفيف الهمزة ، والترخيم ، والتكسير ، والتحقير ، والتثنية ، والجمع السالم بنوعيه المذكر والمؤنث ، والنسبة ؛ أو على الكلمات التى هى فى حكم المفردة ، كالنسبة ، وإضافة الشىء إلى النفس ، واشتقاق ما يشتق من الأفعال ، وتصريف الأفعال مع الضمائر ونونى التوكيد ، وإجراء الوقف[٨٦] .

تلك هى الموضوعات التى تكون مثارات الخطأ فى اللفظ المفرد الموضوع لمعنى مفرد التى يدرسها علم الصرف . أما علم النحو الذى « هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم ، لتأدية أصل المعنى مطلقا ، بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ فى التركيب »[٨٧] ، فهو يدرس لا اللفظ المفرد بل التأليف ، وبعبارة أدق كيفية التأليف . ويقصد السكاكى بالتأليف : « تقديم بعض الكلم على بعض ورعاية ما يكون من الهيئات إذ ذاك » . ويقصد بـ « الكلم » الكلمات المفردة أو التى فى حكم المفردة كما سبق التنبيه إلى ذلك . ولما كانت « تلك الهيئات التى يلزم رعايتها ، على تفاوتها بحسب المواضع وجهة التقديم والتأخير ، منحصرة بشهادة الاستقراء فى أنها اختلاف كلم دون كلم اختلافا لا على نهج واحد » ، فإن ضبطها إنما يحصل بضبط ثلاثة جوانب : القابل وهو المسمى معربا (وهو يستدعى المبنى) ؛ والفاعل وهو المسمى عاملا ، ويكون لفظا أو معنى ، واللفظ إما اسم أو فعل أو حرف ؛ ومن ثم فالعوامل أربعة أنواع ؛ والأثر وهو المسمى إعرابا ، وهو يتفاوت بتفاوت القابل فيكون بالرفع أو النصب أو الجر ، ظاهرا أو مقدراً ، ويكون بالواو والألف والياء ، هذا إن كان فى الأسماء ، أما إن كان القابل فعلا مضارعا فله أحوال معروفة كذلك ، فى الرفع والنصب والجزم[٨٨] . وبعد هذا المستوى ، مستوى الضبط يأتى مستوى التعليل « كنحو التعرض لعلة وقوع الإعراب فى الكلم وعلة كونه فى الآخر . . وعلة كونه بالحركات أصلا . . . وعلة كونه فى الأسماء دون الأفعال أصلا ، وعلة كون الصرف فى الأسماء أصلا وعلة كون البناء لغير الأسماء أصلا »[٨٩] .

لقد قلص السكاكى من موضوع النحو فقصره على دراسة كيفية تراكيب الكلمات : تقديم بعضها على بعض ، وتأثير بعضها فى بعض على مستوى الإعراب فقط ، وألحق بذلك خاتمة ، ولو أنها طويلة ، فى العلل . أما ما كان يسميه النحويون القدامى كالسيرافى والجرجانى بـ«معانى النحو» ، أى تعليق معانى الكلمات بعضها ببعض ، وما يرتبط بذلك من وجوه علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وهى موضوعات كانت مندمجة فى النحو منذ كتاب سيبويه . . . أما « معانى النحو » هذه فقد فصلها السكاكى عن النحو وجعل منها علما خاصا سماه « علم المعانى » ، وربطه بـ « علم البيان » ، وجعل منهما ومن « المحسنات اللفظية والمعنوية » (= علم البديع) الفروع الثلاثة لعلم البلاغة .

ومع ذلك فإن الفصل الذى قام به السكاكى بين «النحو» و «معانى النحو» لم يكن نهائيا ، وإنما كان عملا منهجيا ، فهو يعد علم المعانى وعلم البيان يشكلان « تمام » علم النحو ، مثلما عد الاشتقاق من « تمام » علم الصرف . وإذن فالعلاقة بين علم النحو من جهة وعلمى المعانى والبيان من جهة أخرى تبقى وشيجة عضوية . والحق أن ما قصده السكاكى لم يكن فصل علمى المعانى والبيان عن النحو ، وإنما جمع شتات الموضوعات البيانية البلاغية فى علم واحد مستقل . فقد لاحظ أن الأبحاث البيانية البلاغية موزعة بين النحو وأصول الفقه وعلم الكلام وما كان يسمى بـ « البديع » منذ ابن المعتز بخاصة ، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كانت تدخل فى علم المنطق ، فأراد جمعها وتنظيمها وإعطاءها نوعا من الاستقلال الذاتى ، ولكن داخل مجموعة واحدة مترابطة ترابطا عضويا ؛ هى ما عبر عنه بـ « علوم الأدب » ؛ وهى الصرف والنحو والمعانى والبيان والحد والاستدلال ؛ وهى العلوم التى تشكل « المفتاح » لكل المطالب العلمية باللغة العربية ، سواء تعلق الأمر بالفقه أو الحديث أو التفسير أو الكلام . . . وإذن فما أراد السكاكى فعله فى الحقيقة هو فصل الأبحاث البيانية عن أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق ، ليجعل منها هى و« معانى النحو » أحد جزأى « المفتاح » الذى يشكل المنطق البيانى؛ الجزء الذى يتمم الصرف والنحو ، أى اللغة ومنطقها .

هذا المشروع واضح من سياق كتاب السكاكى وبنيته الداخلية ، ولكنه واضح كذلك من كلام السكاكى نفسه . فهو فى سياق حديثه عن مكامن الإعجاز فى القرآن ، بعد انتهائه من تحليل مسائل علم المعانى وعلم البيان ، يشيد بفضل هذين العلمين وضرورتهما ، بخاصة فى « باب التفسير » ؛ تفسير القرآن ، و« تأويل مشتبهاته . . . ودرك نكته وأسراره . . . وكشف القناع عن وجه إعجازه » . ثم يشكو حال علم المعانى والبيان فيقول : « . . . ثم مع ما لهذا العلم من

الشرف الظاهر والفضل الباهر ، لا ترى علما لقى من الضيم ما لقى ، ولا مُنِىَ من سوم الخسف بما منى ، أين الذى مهد له قواعد ، ورتب له شواهد ، وبين له حدودا يرجع إليها ، وعين له رسوما يعرج عليها ، ووضع له أصولا وقوانين ، وجمع له حججا وبراهين ، وشمر لضبط متفرقاته ذيله ، واستنهض فى استخلاصها من الأيدى رجله وخيله ؟ علم تراه أيادى سبا : فجزء حوته الدبور وجزء حوته الصبا . انظر باب التحديد ، فإنه جزء منه ، فى أيدى من هو ؟ انظر باب الاستدلال ، فإنه جزء منه ، فى أيدى من هو ؟ بل تصفح معظم أبواب أصول الفقه ، من أى علم هى ؟ ومن يتولاها ؟ وتأمل فى مودعات من مبانى الإيمان ما ترى من تمناها سوى من تمناها . وعد وعد . ولكن الله جلت حكمته إذ وفق لتحريك القلم فيه ، عسى أن يعطى ألقوس باريها ، بحول منه ، عز سلطانه وقوة ، فما الحول والقول إلا به »[٩٠] . نحن إذن أمام نص صريح يؤكد فيه السكاكى أنه جند نفسه بوعى من أجل جمع شتات الأبحاث البيانية البلاغية من مختلف العلوم ، قصد تنظيمها وضبطها ووضع أصول لها وقوانين ؛ ومن ثم تصييرها علما مضبوطا يتمم علمى الصرف والنحو ليكون الجميع « مفتاحا للعلوم » البيانية ، أى منطقا لها ، تماما مثلما أن « أرجانون » أرسطو هو منطق للعلوم الفلسفية .

والآن بعد أن اتضحت لنا طبيعة مشروع السكاكى وأهدافه ، ننتقل إلى الخطوة الثانية فى هذه الفقرة ونتساءل : أين يكمن « المنطق » فى مشروع السكاكى ؟ .

إننا لا نحتاج هنا إلى تكرار القول مرة أخرى حول الطابع المنطقى للقوالب الصرفية والقواعد النحوية العربية[٩١] ، وانما سننصرف مباشرة إلى علمى المعانى والبيان مركزين على الجوانب المنطقية فيها كما أبرزها السكاكى نفسه .

يقول السكاكى : « اعلم أن علم المعانى هو تتبع خواص تراكيب الكلام فى الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ فى تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره » ، ثم يضيف : « وأعنى بتراكيب الكلام : التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة ، وهى تراكيب البلغاء ، لا الصادرة عمن سواهم . . . وأعنى بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له ، لكونه صادرا عن البليغ لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو ، أو لازما له لما هو هو حينا . وأعنى بالفهم : فهم ذوى الفطرة السليمة ، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب « إن زيدا منطلق » ، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام ، من أن يكون مقصودا به رفض الشك أو رد الإنكار . أو من تركيب : « زيد منطلق » ، من أنه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار ، أو من نحو « منطلق » بترك المسند إليه من أنه يلزم أن يكون المطلوب به على وجه الاختصار مع إفادة لطيفة مما يلوح بها مقامها »[٩٢] . وإذا نحن أردنا تبسيط هذا التعريف أمكن القول إن تراكيب الكلام العربى المبين تحمل مستويين من المعنى : المعنى العادى « العامى » ، الذى يَفهم من عبارة « إن زيدا منطلق » ، المعنى نفسه الذى تفيده عبارة « زيد منطلق » ؛ أى مجرد وقوع فعل الانطلاق من زيد . وهناك المعنى « البلاغى » الذى يُفهم من العبارة نفسها بمراعاة خاصية التركيب فيها ؛ الخاصية التى تتمثل فى وجود حرف التوكيد « إن » الذى يستعمله المتكلم عندما يكون السامع شاكا فى انطلاق زيد أو منكراً له . أما عندما يكون السامع فارغ الذهن لا يعلم من أمر زيد شيئا ، فإن تركيب العبارة السابقة على الوجه التالى « زيد منطلق » يكفى فى إخبار السامع بأمر زيد .

ليس هذا وحسب ، بل إن هذا التركيب الأخير ذاته يحمل خاصية معينة تتمثل فى كون الكلام فيه يبدأ بـ « زيد » (جملة اسمية) ، على العكس من قولنا « انطلق زيد » (جملة فعلية) الذى يبدأ الكلام فيه بـ« انطلق » . والفرق بين خاصية التركيب الأول (جملة اسمية) وخاصية التركيب الثانى (جملة فعلية) ، هو أن المتكلم عندما يبدأ بـ« زيد » فكأنه يريد أن يلفت الانتباه إليه بخاصة ؛ فـ« زيد » هنا هو مركز الاهتمام . أما عندما يبدأ كلامه بـ «انطلق» (جملة فعلية) فكأنه يريد أن يلفت النظر إلى فعل الانطلاق بخاصة ، فهو مركز الاهتمام .

فموضوع علم المعانى إذن هو خواص تراكيب الكلام العربى المبين ، وهى خواص مهمتها جعل الكلام مطابقا للحال : حال السامع ، وذلك تطبيقا لمبدأ : « لكل مقام مقال » ؛ فلمقام التوكيد مقال ، أى نوع خاص من التركيب ؛ ولمقام مجرد الإخبار مقال . . وهكذا . ومقامات الكلام كثيرة متفاوتة : فإلى جانب مقام الشكر ، ومقام الشكاية ، ومقام التهنئة ، ومقام المدح ، ومقام الذم ، ومقام الترغيب ، ومقام الترهيب ، ومقام الجد ، ومقام الهزل . . الخ ؛ هناك مقام الكلام الذى يأتى « ابتداء » ؛ أى قصد الإخبار فقط ، ومقام الكلام الذى يأتى جوابا على استخبار ، أو ردا لإنكار ، أو جوابا لسؤال ، ثم هناك مقام الكلام مع الذكى ، وهو غير مقام الكلام مع غيره ؛ إذ قد يكفى « الإيجاز » مع الأول فى حين يحتاج الثانى إلى « الإطناب » . وهناك من مقامات الكلام ما يقتضى الوصل بين الجمل والعبارات بحرف العطف وما أشبهه ، وهناك ما يقتضى الفصل بينها بوسائل الفصل ، وأخيرا وليس آخرا : « فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حد ينتهى إليه الكلام مقام »[٩٣] .

هذا عن موضوع علم المعانى بصورة إجمالية . أما بنيته الداخلية فيرتب السكاكى عناصرها كما يلى : لما كان علم المعانى يدرس خواص تراكيب الكلام ، كما قلنا ، وكان الكلام يرجع فى نهاية التحليل إما إلى إخبار المتكلم السامع عن شىء ، وإما إلى طلب شىء منه ، فهو لا يعدو إذن صنفين : الخبر والطلب .

أما الخبر فهو فى حقيقته : « الحكم بمفهوم لمفهوم » ؛ فهو « إسناد خبرى » ؛ ومن ثم فعناصره ثلاثة : الحكم ، والمحكوم له أو المسند إليه ، والمحكوم به أو المسند . ولكل من هذه العناصر اعتبار خاص : « أما الاعتبار الراجع إلى الحكم فى التركيب من حيث هو حكم من غير التعرض لكونه لغويا أو عقليا ـ فإن ذلك وظيفة بيانية ـ فككون التركيب تارة غير مكرر ، ومجردا من لام الابتداء ، وإن المشبهة ، والقسم ولامه ، ونونى التوكيد ، كنحو « زيد عارف » ؛ وأخرى مكررا ، أو غير مجرد ، كنحو « عرفت عرفت » ، و« لزيد عارف » ، و« إن زيدا عارف » ، و « إن زيدا لعارف » ، و« والله لقد عرفت . . . » . « وأما الاعتبار الراجع إلى المسند إليه فى التركيب من حيث هو مسند إليه من غير التعرض لكونه حقيقة أو مجازا ، فككونه محذوفا ، كقولك « عارف » وأنت تريد « زيد عارف » ، أو ثابتا معرفا من أحد المعارف . . . » . و« أما الاعتبار الراجع إلى المسند من حيث

هو مسند أيضا ، فككونه متروكا أو غير متروك ، وكونه مفردا وجملة ، وفي إفراده من كونه فعلا أو اسما منكرا أو معرفا مقيدا . . . أو غير مقيد . . » . وهكذا يتفرع البحث في « الخبر » إلى دراسة الاعتبارات الثلاثة المذكورة بالإضافة إلى فرع رابع ، هو « اعتبارات » الفصل والوصل والإيجاز والإطناب[٩٤] .

وأما الطلب فهو مفهوم لا يحتاج إلى تعريف ـ في نظر السكاكي ـ وهو نوعان : « نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول » ، وهو « التمني » وأداته « ليت » . فعندما تقول : « ليت الشباب يعود » ، فأنت « تطلب عود الشباب مع جزمك أنه لا يعود » ، أما إذا كنت تطمع في وقوع المطلوب فالطلب حينئذ يكون بـ « لعل » و « عسى » . وهو الترجي . أما النوع الثاني من الطلب فهو بالعكس من ذلك ما يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول ، كالاستفهام والأمر والنهي والنداء ، ولكل فروع وأحكام .

تلك بالإجمال هي أبواب علم المعاني والعناصر التي تتكون منها بنيته الداخلية ، ومنها نتبين أمرين اثنين : أولهما أن كثيرا من تلك العناصر كانت مدمجة مع موضوعات علم النحو ، حيث كانت تدرس على مستوى التركيب والإعراب ، كما على مستوى المعاني و « خواص التركيب » . ثانيهما أن فصل تلك العناصر عن علم النحو وتحليلها بالطريقة التي حللها بها السكاكي قد أبرز مضمونها المنطقي ، وهو المضمون الذي كان النحاة يدركونه من قبل ، ولكن دون أن يعبروا عنه بوضوح وتفصيل . وغني عن البيان القول بأن هذا المضمون المنطقي الذي كان ثاويا في علم النحو هو الذي جعل النحاة يشعرون أن النحو منطق خاص ، وأن المنطق الأرسطي « نحو » غريب عن اللغة العربية وحقلها المعرفي . إن مرافعة السيرافي في مناظرته الشهيرة مع متى لا يمكن أن تفهم ، حق الفهم ، إلا على ضوء « علم المعاني » ، كما عرض السكاكي مسائله وأماط اللثام عن المنطق الثاوي فيه .

على أن منطق اللغة العربية ، منطق «البيان» ، لا يتضمن منه « علم المعاني » إلا جوانب معينة ؛ الجوانب التي تماثل « كتاب العبارة » في أرجانون أرسطو ، وتوازنه . أما الجوانب الأخرى التي توازن «التحليلات» أو القياس ، وبكيفية عامة الاستدلال ، فنجدها معروضة ، من طرف السكاكي في «علم البيان» .

يعرف السكاكي علم البيان بقوله : «وأما علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه»[٩٥] .

يطرح هذا التعريف مسألتين : المسألة الأولى هي أن البيان علم يهتم بمطابقة الكلام المراد منه ، على حين يهتم علم المعاني بمطابقة الكلام لمقتضى الحال .

وبعبارة أخرى إنه إذا كان علم المعاني يهتم أساسا بالموقف الخارجي «المقام» ، ومن ثم يجعل حال السامع مركز اهتمام ، فإن علم البيان يهتم أساسا بالموقف الداخلي أو المراد ، ومن ثم فهو يجعل قصد المتكلم مركز اهتمام . وإذا نحن استعدنا التعبيرين اللذين استعملناهما في مدخل هذه الدراسة عند تصنيف الأبحاث والدراسات البيانية منذ نشأتها ، أمكن القول إن علم المعاني يعنى أساسا بـ «شروط إنتاج الخطاب» ، على حين يعنى علم البيان أساسا بـ « قوانين تفسير الخطاب» . ونحن نقول «أساسا» لأن مسائل العلمين تبقى مع ذلك متداخلة بعض الشيء ، لأن ما هو شرط قد يعد قانوناً في حالة ، وما هو قانون قد يعد شرطا في حالة أخرى .

أما المسألة الثانية فأكثر أهمية من هذه المقارنة ، وتتعلق بتحديد المجال الخاص بعلم البيان تحديدا أكثر دقة . وهذا ما يفعله السكاكي عندما يقرر في أول كلامه عن علم البيان أن «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان» ، غير ممكن بـ «الدلالة الوضعية» ، أي المعاني التي وضعت لها الألفاظ أصلا . ويضرب لذلك مثلا فيقول : «فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة مثلا ، وقلت خد يشبه الورد ، امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص . فإنك إذا أقمت مقام كل كلمة منهج ما يراد فيها ، فالسامع ، إن كان عالما بكونها موضوعة لتلك المفهومات كان فهمه منها كفهمه من تلك من غير تفاوت في الوضوح ، وإلا لم يفهم شيئا أصلا» . وإذن فإن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة متفاوتة في الوضوح «إنما يكون في الدلالات العقلية ، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر ولثان ولثالث . فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به ، فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخصائصه صح في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء»[٩٦] . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلما كانت الدلالات العقلية إنما تقوم على «الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه ، ظهر لك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني» . ولما كانت الملازمات بين المعاني تكون من جهتين : «جهة الانتقال من ملزوم إلى لازم ، وجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم . . . علمت انصباب علم البيان إلى التعرض للمجاز والكناية : فإن المجاز ينتقل فيه من الملزوم إلى اللازم ، كما تقول رعينا غيثاً ، والمراد لازمه وهو النبت» . أما الكناية فـ «ينتقل فيها من اللازم إلى الملزوم ، كما تقول فلان طويل النجاد ، والمراد طول القامة الذي هو ملزوم طول النجاد ، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلا أو قصيرا إلا بكون القامة طويلة أو قصيرة»[٩٧] .

المجاز والكناية هما الموضوعان الرئيسيان لعلم البيان . والسكاكي يستعمل هنا مصطلح «المجاز» في معنى عام ، ثم يفصله ملاحظا أن أهم أنواع المجاز وهو الاستعارة «لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدمة تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له» ، ومن ثم فالموضوع الأول لعلم البيان سيكون التشبيه ، فهو الذي يؤسس موضوعات هذا العلم ، «وهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البياني»[٩٨] . وبما أن التشبيه «متى كان وجهه وصفا غير حقيقي وكان منتزعا من عدة أمور خص بالتمثيل»[٩٩] ، فإن موضوعات علم البيان أو أبوابه ، ثلاثة رئيسية : التشبيه (ومنه التمثيل) ، والمجاز (ومنه الاستعارة) ، والكناية ، ولكل أنواع وأقسام .

علم المعاني موضوعه خصائص تراكيب الكلام ، وعلم البيان موضوعه «صياغة المعاني» ، وهو «شعبة منه»[١٠٠] . ولكن الفصاحة والبلاغة تتقوم أيضا بأشياء أخرى لا تدخل ضمن هذين العلمين ،

لكونها لا تخص تراكيب الكلام ولا صياغة المعانى ، وإنما «تكسو الكلام حلة التزيين وترقيه على درجات التحسين» ، فهى ، إذن ، محسنات للكلام ليس غير . ولما كان الكلام لفظا ومعنى فهى قسمان : محسنات لفظية ، ومحسنات معنوية ، وهى تشكل موضوع علم آخر أطلق عليه «علم البديع» : ثالث علوم البلاغة .

ولا ينتهى (مفتاح) السكاكى بانتهاء الحديث عن علوم البلاغة الثلاثة المذكورة ، بل إنه يواصل تحليل نظام الخطاب وعلاقته بنظام العقل مرتفعا بالتحليل درجة أخرى . يقول السكاكى : «وإذ قد تحققت أن علم المعانى والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام ، ومعرفة صياغات المعانى ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام بحسب ما يفى به قوة ذكائك ، وعندك علم أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها ، وشعبة فردة من دوحتها ، علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلالى ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعان والبيان»[١٠١] .

يعقد السكاكى ، إذن ، «تكملة» لعلمى المعانى والبيان يخصصها لتحليل «خواص تراكيب الكلام فى الاستدلال» ، والمقصود هنا الاستدلال بمختلف أنواعه وبكيفية أخص ، القياس المنطقى الأرسطى . والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : لماذا الخوض فى الاستدلال المنطقى فى كتاب صرح صاحبه فى بدايته أنه سيتناول فيه علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة ؟ هل المنطق امتداد لعلم المعان والبيان ؟ وإذا كان الأمر كذلك فبأى معنى ؟

الواقع أن إدراج مباحث المنطق الأساسية (الحد والقياس) بوصفها تكملة لعلمى المعانى والبيان قد أثار استغراب كثير من الباحثين المعاصرين المهتمين بالبلاغة والنقد الأدبى . وكثيرا ما فهم مقصود السكاكى من ذلك على غير حقيقته . حقًا إن السكاكى يصرح كما رأينا فى النص السابق «أن تتبع تركيب الكلام الاستدلالى ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعان والبيان» ، ولكن هذا لا يعنى فى ذهنه أن المعرفة بالقياس المنطقى شرط لإتقان البلاغة والبراعة فيها ، بل إنما يريد أن يبين مسألة أساسية واحدة : وهى أن آليات التفكير عند ممارسة القياس المنطقى هى نفسها آليات التفكير عند ممارسة أى أسلوب من أساليب البيان .

ذلك ما يصرح به فى مستهل «التكملة» التى عقدها كما قلنا لـ «تتبع خواص تراكيب الكلام فى الاستدلال» ، حيث يقول : «إن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل»[١٠٢] . ومعنى ذلك أن المعرفة الدقيقة بعلم البيان تغنى عن المعرفة بالمنطق . والسكاكى عندما قرر هذا كان واعيا تماما بما يثيره ذلك من استغراب فى نفس القارىء ، ومن ثم من شك فى صحة هذه الدعوى ، ولذلك نجده يطلب من القارىء أن يمهله حتى ينتهى من عرض مسائل الاستدلال المنطقى وتحليلها ، وحينئذ سيرفع عنه «الحجاب» الذى يمنعه من تصديق تلك الدعوى[١٠٣] . وغنى عن البيان القول بأنه ليس من شأننا هنا تتبع عرض السكاكى لمسائل الاستدلال المنطقى ، وإنما يهمنا تعرف كيفية تقريره للدعوى السابقة ؛ ولذلك سنقتصر هنا على تسجيل ثلاث ملاحظات ذات أهمية كبيرة بالنسبة لموضوعنا :

الملاحظة الأولى تتعلق بحديثه عن «الحد» . لقد بدأ به عرضه لأن «الكلام فى الاستدلال يستدعى تقديم الكلام فى الحد» ، كما يقول . واللافت للنظر هو أنه ينحو منحى «بيانيًا» فى حديثه عن الحد ، علما بأن هذا المنحى يختلف عن المنحى المتبع فى المنطق ، وهذا ما كان واعيا به وأراد التنبيه إليه ، عندما قال : «الحد عندنا ، دون جماعة من ذوى التحصيل (المناطقة) ، عبارة عن تعريف الشىء بأجزائه أو بلوازمه أو بما يتركب منها تعريفا جامعا مانعا» . ثم يضيف قائلا : «وكثيرا ما نغير العبارة فنقول : الحد هو وصف الشىء وصفا مساويا»[١٠٤] ، أى جامعا مانعا . كما يقرر «أن المراد بالتعريف أحد أمرين : إما تفصيل أجزاء المحدود ، وإما الإشارة إليه بذكر معنى يلزمه من دعوى فيكون الحاد فى مقام التفصيل لجميع أجزاء المحدود ، مثل من يعمد إلى جواهر فى خزانة الصور للمخاطب فيظمها قلادة بمرأى منه ولا يزيد . وفى مقام الإشارة باللازم ـ داخلا كان ذلك اللازم أو خارجا أو متركبا منهما ـ مثل من يعمد إلى صورة هناك فيضع إصبعه عليها فحسب»[١٠٥] . وواضح أن السكاكى ينظر إلى الحد هنا كما ينظر إليه سائر البيانيين . أما الحد بالمعنى المنطقى ـ أى بوصفه المعرف للماهية المؤلف من الجنس والفصل ، فلا يتعرض له إطلاقا ، شأنه شأن جميع البيانيين الذين يرفضون ربط الحد بـ «الماهية» .

هذا عن الملاحظة الأولى ، أما الملاحظة الثانية فتتعلق بـ «لغة» السكاكى فى عرض مسائل «الحد والاستدلال» : إنه يتجنب المصطلحات المنطقية (بما فى ذلك مصطلح القياس الذى يتحدث عنه غالبا باسم : الاستدلال) ، ويستعمل مكانها المصطلحات النحوية البيانية ؛ فـ «القضية» يعبر عنها بـ «الجملة» ، و «الموضوع» يعبر عنه بـ «المبتدأ» ، و «المحمول» بـ «الخبر» . . . الخ . أما الأمثلة فهى نحوية فى الغالب . ومما يتميز به عرض السكاكى لمسائل الاستدلال ذكره لتفاصيل مهمة حول الاختلاف بين «المتقدمين» و«المتأخرين» من المناطقة العرب ، قد لانجدها فى مراجع أخرى .

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة فتتعلق بتركيزه على فكرة اللزوم فى عرضه لمسائل الاستدلال المنطقى ؛ فهو يتحدث عن هذا الأخير لا على أنه مقدمات ونتائج بل على أنه لازم وملزوم . وهذا الإلحاح على فكرة اللزوم مقصود عنده ؛ لأنه سيتأدى منها إلى «البرهنة» على دعواه السابقة التى قال فيها : «إن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل» .

وبالفعل يعود السكاكى ، بعد الانتهاء من عرض مسائل الاستدلال المنطقى ، إلى طرح هذه الدعوى من جديد مبتدئا بالتذكير بالاعتراض الذى توهمه من القارىء فى أول التكملة فيقول : «وهذا أوان أن نثنى عنان القلم إلى تحقيق ما عساك تنتظر منذ افتتحنا الكلام فى هذه التكملة أن نحققه ، أو علَّ صبرك قد عيل له ، وهو أن صاحب التشبيه ، أو الكناية ، أو الاستعارة كيف يسلك فى شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال ، وأنى يعشو أحدهما إلى نار الآخر ، والجد وتحقيق المرام مؤنة هذا ، والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا ؛ فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال (أشكال القياس الأرسطى) أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأولى (القياس الحملى) هى التى تستبد بالنفس ، وأن ما عداها

تستمد منها بالارتداد إليها ؛ فقل لى ، إن كانت التلاوة قد أفادت شيئا ، هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولها ، إذا أنت وفيت النظر إلى المطلوب حقه : إلزام شىء يستلزم شيئا ، فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند فيتوصل بذلك إلى النفى . ما أظنك ، إن صدق الظن ، يحول فى ضميرك حائل سواه» . ثم يضيف قائلا : «ثم إذا كان حاصل الاستدلال ، عند رفع الحجب ، هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحقك إذا شبهت قائلا : «خدها وردة» ، أتصنع شيئا سوى أن تلزم الخد ماتعرفه يستلزم الحمرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الخد بها ؟ أو هل إذا كنيت قائلا : «فلان جم الرماد» ، تثبت شيئا غير أن تثبت لفلان كثرة الرماد المستتبعة للقرى ، وتوصلا بذلك إلى إتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك ، أو هل إذا استعرت قائلا : «فى الحمام أسد» تريد أن تبرز من هو فى الحمام فى معرض من سداه ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيئة ، فاعلا ذلك ليتسم بهاتيك السمات . . وكم ترى المستدل يتفنن فيسلك تارة طريق التصريح فيتمم الدلالة ، وأخرى طريق الكناية إذا مهر ، مثل ما تقول للخصم إن صدق : ما قلت استلزم كذا واللازم منتف ، ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء الملزوم ، فلزم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير هذا»(١٠٦) .

واضح أن ما قصد إليه السكاكى ليس إقحام المنطق اليونانى فى البلاغة العربية بل لقد أراد ، بالعكس من ذلك ، أن يبين كيف أن الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية تلتقى ، عند نهاية التحليل ، عند آلية منطقية واحدة هى «اللزوم»(١٠٧) . ونحن لا نعتقد أن السكاكى كان يريد بإبراز هذه «المطابقة» بين الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية غير شىء واحد ، هو ما يفرضه عليه انتماؤه الكامل للحقل البيانى العربى ، وصدوره عن نظامه المعرفى فى تفكيره ورؤاه : أعنى بذلك إبراز استقلالية هذا الحقل واستغناءه عن الأخذ من «الغير» . إن السكاكى كما نعرف متكلم معتزلى . وقد ظل المعتزلة دائما متمسكين بالنظام المعرفى البيانى وأساليبه فى «النظر والاستدلال» ، ولم يعمدوا ، فى أى وقت ، على العكس مما فعل الأشاعرة مع الغزالى ، إلى تبنى القياس المنطقى الأرسطى .

على أن ما يهمنا هنا ليس نوايا السكاكى ولا مراميه الأيديولوجية الظاهرة منها والدفينة ، بل ما يهمنا إبرازه فى نهاية هذه الفقرة مسألتان هما من صميم موضوعنا :

المسألة الأولى هى أن السكاكى بمماثلته بين الاستدلال المنطقى وأساليب البيان العربى ، وإرجاعها معا إلى آلية ذهنية واحدة هى «اللزوم» ، يفتح الباب أمام الباحث الذى يهمه تحديد الآليات الذهنية المتحكمة فى طرق التفكير «العربية» ؛ أعنى تلك التى تصدر عن النظام المعرفى البيانى بوصفه سلطة مرجعية وحيدة ، وهذا موضوع سنتطرق إليه فى موضع آخر .

أما المسألة الثانية ، وتتعلق بمجال اهتمامنا فى هذا الفصل والذى قبله ، فهى أن السكاكى بانتباهه إلى الطبيعة الاستدلالية للأساليب البلاغية العربية ، وبعبارة أخرى بربطه ، بين «خواص تراكيب الكلام فى الإفادة وصياغات المعانى» ، وبين «تراكيب الكلام الاستدلالى» ربطا عضويا ذهب بالإشكالية التى نحن بصددها ، إشكالية اللفظ والمعنى فى الفكر العربى ، إلى أقصى مداها ؛ أى إلى النقطة التى لم يعد بعدها مجال لتغطيتها والتمويه عليها ؛ النقطة التى تفرض أحد أمرين : إما تجاوزها بصورة نهائية بتدشين التفكير فى إشكالية جديدة تقع خارج إطار الأولى ، وإما التقوقع داخلها ومن ثم الخضوع لمنطقها الذى يجعل اللفظ موازنا للمعنى ، الأمر الذى يؤدى عند استنفاد جميع إمكانات التغطية والتمويه لحقيقة الإشكالية ، إلى النكوص بها إلى الوراء . . إلى مبدأ تاريخها ، والأخذ من ثم باللفظ بوصفه لفظا ومعنى فى الوقت نفسه . والنتيجة ظهور أنواع من تراكيب الكلام لا تحمل أى معنى ، ولكنها تقرأ وتسمع على أن لها معنى . . . وتلك هى السمة البارزة فى أدبيات عصر الانحطاط فى الثقافة العربية ؛ العصر الذى بدأ مباشرة بعد السكاكى ، والذى اتجه فيه الاهتمام إلى المحسنات اللفظية من سجع وغيره ، حتى أصبح جرس الكلام يقوم مقام المعنى ؛ أعنى تؤدى دوره فى «الإفادة» . وأصبحت «البراعة» فى القدرة على حشد أكثر ما يمكن من فائض الألفاظ المتناغمة المتجانسة فى نصوص تكتب وتقرأ لذاتها ، وليس لشىء آخر وراءها . وتلك ظاهرة معروفة وما زالت آثارها وامتداداتها حية باقية إلى الآن .

لنقتصر إذن على هذه الملاحظة بخصوص هذه الفقرة ، ولننتقل إلى الخلاصات والنتائج العامة التى أصبحت تفرض نفسها الآن علينا بعد التفصيلات التى قدمناها فى هذا الجزء والذى قبله ، حول الإشكالية موضوع بحثنا ، إشكالية اللفظ والمعنى بوصفها إحدى المحددات الرئيسية فى النظام المعرفى البيانى .

* * *

لعل أول ما ينبغى إبرازه فى هذه الخاتمة العامة ، بعد الجولة التى قمنا بها فى هذا الفصل والفصل الذى قبله داخل أروقة العلوم البيانية اللغوية والدينية ، متعقبين أشكال حضور ما دعوناه ها هنا بإشكالية اللفظ والمعنى ، هو وحدة هذه الإشكالية فى هذه العلوم . نعم لقد عالجت هذه العلوم مسائل مختلفة متباينة ، فمسائل النحو ليست هى مسائل الفقه ، ومسائل الفقه ليست هى مسائل البلاغة وعلم الكلام الخ . . . ومع ذلك فإن البحث فى مسائل هذه العلوم ، على اختلافها وتباينها ، قد كشف عن وجود إشكالية واحدة تعمها جميعا هى إشكالية اللفظ والمعنى ! وهذا راجع إلى أن العلوم البيانية تجمعها كلها وحدة الموضوع ، أعنى أنها تمارس فعاليتها على النص وحول النص . فالعلوم البيانية ى علوم الخطاب المبين ، بعضها يهتم بوضع قوانين لتفسيره ، وبعضها الآخر يريد وضع شروط لإنتاجه . ومن هنا كان التفكير فى أية مسألة من مسائل تلك العلوم يجر حتما إلى الانخراط الصريح أو الضمنى فى الإشكالية التى نحن بصددها ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . فلننظر إذن كيف يتحدد فحوى هذه الإشكالية داخل هذه العلوم .

لقد سبق أن حددنا معنى «الإشكالية» ؛ معناها المجرد ، فى دراسة سابقة ، بالقول : «الإشكالية منظومة من العلاقات التى تنسجها داخل فكر معين مشكلات عدة مترابطة لا تتوافر إمكانية حلها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا فى إطار حل عام يشملها جميعا»(١٠٨) . وإذا نحن انطلقنا الآن من هذا التعريف

وتساءلنا : ما «المشاكل المترابطة المتداخلة . . .» ، التي تطرحها إشكالية اللفظ والمعنى كما عرضناها في هذا الموضع وفي موضع سابق فإن بإمكاننا أن نجيب بسهولة : إنها المشاكل نفسها التي صادفناها عند تتبعنا لتجليات هذه الإشكالية في مختلف العلوم البيانية : إنها مشكلة «الإعراب» ، أي وضع العلامات المحددة للمعنى في علم النحو ؛ ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقي في علم الصرف ؛ ومشكلة الدلالة في ارتباطها بظاهرة «الاتساع» في كلام العرب ، في علم الفقه ؛ ثم مشكلة «المحكم والمتشابه» وحدود «التأويل» ومسألة الإعجاز القرآني وما ارتبط بهذه المسائل من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات . . الخ في علم الكلام ؛ ومشكل «سر» البلاغة هل هي في اللفظ أم في المعنى أم «في النظم» ، ثم علاقة نظام الخطاب بنظام العقل . . في علم البلاغة .

وكما لاشك أن يكون القارىء قد لاحظ معنا خلال العرض ، فإن هذه المشكلات ، برغم أنها موزعة على اختصاصات وعلوم مختلفة ، هي مشاكل مترابطة متداخلة بصورة تجعل اتخاذ موقف إزاء أي منها ، داخل علم معين ، يجر حتما إلى اتخاذ مواقف ضمنية أو صريحة من المشكلات الأخرى داخل هذا العلم أو ذاك ؛ ومن ثم الانخراط في الإشكالية ككل . ومن هنا تلك الظاهرة التي برزت واضحة خلال العرض ، وهي انخراط الفقهاء في إشكاليات المتكلمين ، وانخراط النحاة في إشكاليات هؤلاء ، وانخراط البلاغيين في إشكاليات زملائهم من الفقهاء والنحاة والمتكلمين . مشكلة الزوج : اللفظ/المعنى حاضرة إذن في جميع العلوم البيانية حضورا إشكاليا ، بمعنى أن الانخراط فيها في مجال يجر إلى الانخراط فيها في مجالات أخرى . فلننظر إذن فيما عسى أن يكون قد ترتب على هذا من نتائج على الصعيد الذي يهمنا ، صعيد آلية العقل البياني وطريقة نشاطه .

لقد لاحظنا في مناسبات عدة خلال تحليلنا لهذه الإشكالية ، سواء في هذا الجزء من الدراسة أو في الجزء السابق ، أن التعامل معها قد رسخ لدى البيانيين تلك النظرة التي تتعامل مع اللفظ والمعنى كأن لكل منها كيانه الخاص . والنتيجة التي كان لابد أن يكرسها هذا النوع من التعامل هو الفصل بين اللغة والفكر . وإنه لمما يثير الاستغراب حقا أن لا يصادف المرء بين تلك الأبحاث والمناقشات الواسعة المتشعبة التي تزخر بها كتب اللغة والفقه والكلام والبلاغة حول أصل اللغات ، والمفاضلة بين اللفظ والمعنى ، وتحديد العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل الخ . . . أيَّ اهتمام بعلاقة اللغة بالفكر ، هكذا بصورة أشمل وأعم ؛ ولا أي اهتمام بدور اللغة في عملية التفكير . والسبب في هذا واضح : إن غياب الاهتمام بعلاقة اللغة بالفكر راجع هنا إلى غياب الاهتمام بعملية التفكير ذاتها مستقلة عن الألفاظ واللغة . فلم يكن البيانيون ، على اختلاف نزعاتهم وتنوع اختصاصاتهم ، يشغلهم السؤال : كيف نفكر ؟ إن السؤال الذي كان يملك عليهم حقل تفكيرهم كله هو «كيف البيان ؟» . كيف نفسر الخطاب المبين ، وما شروط إنتاجه ؟ أما عملية التفكير نفسها ، أما علاقة الفكر باللغة ، فذلك ما لم يكن يدخل في مجال اهتمامهم . وعلى كل فإننا لم نصادف أية إشارة ، صريحة أو ضمنية فيما اطلعنا عليه من نصوص إلى تلك الفكرة البسيطة بالقياس إلى القضايا المعقدة العويصة التي تناولها أسلافنا هؤلاء ؛ فكرة كون «اللغة مرآة للفكر» ، هذا على الرغم من ولع المفكرين البيانيين بالتشبيه والاستعارة . حقاً إن القول بأن «اللغة مرآة للفكر» ـ وهو في الحقيقة قول يتعدى مجرد التشبيه لأنه ينطوي على نظرية فلسفية في العلاقة بين اللغة والفكر ـ قد فقد الآن كثيرا من أهميته في الفكر اللساني المعاصر . ومع ذلك فإن غياب التفكير في الطابع المرآوي للعلاقة بين اللغة والفكر لدى علمائنا البيانيين يحمل أكثر من معنى . إن القول بأن اللغة مرآة للفكر ينطوي على إعطاء الأولوية للفكر على اللغة . ذلك لأنه على الرغم من صعوبة أو استحالة الفصل بين المرآة والصورة المرتسمة عليها فإنه لابد من شيء يقع خارج المرآة ، موجود قبلها ، حتى تستطيع أن تعكسه بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح . إن تبعية اللغة للفكر واقعة أساسية على الرغم من الارتباط العضوي بينهما ؛ ودليل ذلك تجدد اللغات بتجدد الفكر ، وظهور كلمات جديدة يشتقها الإنسان من كلمات قديمة أو يخترعها اختراعا للتعبير عن المفاهيم الجديدة التي تولد لديه من ممارسة التفكير (المصطلحات مثلا) . وبرغم أن أسلافنا البيانيين قد (صنعوا) لغات خاصة بهم (لغة النحو ، لغة الفقه ، لغة علم الكلام . . . الخ) فإنهم لم يكونوا قادرين على جعل ممارستهم اللغوية الخلاقة هذه موضوع تفكير يستخلصون منه النتيجة المحتومة : أولوية التفكير على التعبير ؛ أولوية المعنى على اللفظ ، على الأقل عند مستوى معين من الممارسة النظرية . إنهم لم يكونوا «قادرين» على ذلك ، لا عجزا منهم ، فطاقتهم الفكرية هائلة ، بل لكونهم مفكرين يمارسون التفكير في حقل معرفي تقوم عملية إنتاج المعرفة فيه على استثمار النص . إن أولوية المعنى على اللفظ ، والفكر على اللغة لاتبدو واضحة إلا عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير والتعبير مستقلا عنهما ، أي عندما يكون بمثابة كائنات حسية أو عقلية (كموضوعات الطبيعيات والرياضيات) . هنا تتجه العلاقة بين الفكر وموضوعه من المعطى الحسي ، أو العقلي ، إلى الفكر/اللغة . أما عندما يكون الموضوع الذي ينصب عليه التفكير هو النص ، فإن اتجاه تلك العلاقة يكون من اللفظ إلى اللغة/الفكر ، من النص إلى معقول النص .

نعم قد يقال إن طبيعة موضوع العلوم البيانية الاستدلالية ، وهو النص ، يفرض الاتجاه بالتفكير كله إلى ملاحظة العلاقة بين اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن النص يمكن أن ينظر إليه من حيث هو ألفاظ وعبارات لغوية ونظام خطاب ، ويمكن أن ينظر إليه من حيث هو معان ومقاصد ، أو جملة آراء وأحكام . وقد اختار البيانيون منذ الشافعي إلى أبي الحسين البصري ، ومنذ الجاحظ إلى الجرجاني والسكاكي ـ اختاروا النظر إليه من المنظور الأول : اللفظ اولا ، والمعنى ثانيا أو ثالثا (المعنى ومعنى المعنى) ؛ فكان لهذا عدة نتائج على العقل البياني ونتاجه المعرفي ، نذكر منها ما يلي :

ففي مجال النحو كان الدرس النحوي درسا منطقيا . وسواء كان ذلك راجعا إلى «طبيعة» اللغة العربية وطريقة كتابتها (انفصال الحركات عن الحروف ، أو إلى مغالاة النحاة في التقعيد والتعليل والتنظير) ، فإن الأمر الواقع هو أن انشغال النحاة بملاحقة العلاقة بين اللفظ والمعنى عموديا وأفقيا ، قد جعلهم يجاوزون حدود النحو ، ويطرحون مسائل هي من ميدان المنطق وليس من ميدان اللغة ، فخلطوا هكذا بين الاثنين ، وصاروا يرون في النحو منطقا يعنى بالمعاني عنايته بالألفاظ ، يشرع لهذه كما يشرع لتلك . يتجلى ذلك واضحا في

مزجهم بين الجهات النحوية والجهات المنطقية ، وفي ربطهم ربطا عضويا بين ما يجوز في اللغة وما يجوز في الفكر، بين ما لايجوز في هذا ولا يجوز في تلك ، فجعلوا من كثير من القواعد النحوية ، إن لم يكن من معظمها ، قواعد للفكر أيضا ؛ فصارت اللغة في نظرهم لا وسيلة للفكر ولا مرماة له ، بل صارت وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية . وقد لمسنا هذا واضحا في تحليلات سيبويه وفي مرافعة السيرافي ضد متى ، كما تجلى واضحا كذلك في انخراطهم في إشكالية التعليل كما عالجها الفقهاء والمتكلمون وعانوا منها ، على نحو ما سنبين في موضع آخر .

أما في مجال الفقه فلقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشرعون للفرد والمجتمع انطلاقا من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعاني ، أي من « المواضعة » اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معا ؛ فأهملوا ، أو على الأقل همشوا إلى درجة كبيرة ، مقاصد الشريعة ، كما لاحظ ذلك الشاطبي ، فأصبحت « مقاصد اللغة » — إذا جاز التعبير — هي المتحكمة . وهكذا فعوضا عن بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية وتعتمد توخي المصلحة العامة ، التي تتطور بتطور العصور ، كما نادى الشاطبي بذلك على نحو ما سنرى في موضع آخر ؛ بدلا من سلوك هذا المسلك العقلي رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى . وهي علاقة محدودة مهما يكن من اتساع لسان العرب ؛ فكان لابد أن يتقوقع التشريع ضمن حدود معينة لا يتعداها ، وهذا ما جعل إغلاق باب الاجتهاد ، بل انغلاقه ، نتيجة حتمية . ذلك لأن استثمار النص انطلاقا من اللفظ وطرق دلالته على المعنى - الطرق المحدودة المحصورة بالمواضعة التي أقرت في فترة معينة — كان لابد أن ينتهي إلى استنفاد جميع الإمكانات التي تتيحها اللغة وهي إمكانات محدودة ، خصوصا أن اللغة المعتمدة هنا لغة محدودة ؛ لغة العرب قبل وقوع « الاختلاط » . هذا في حين أنه لو أسس التشريع أصلا على مقاصد الشريعة ، وهي مقاصد تؤسسها المصلحة العامة والمثل العليا ، وليس المواضعة اللغوية ، لما انغلق باب الاجتهاد ، ولما كان غلقه ممكنا ، ولا حتى مسموحا به من وجهة النظر الشرعية ذاتها ؛ لأن إغلاق الاجتهاد سيصبح معناه حينئذ تحجيم مقاصد الشريعة وتجميدها ، ومن ثم تركها والخروج عنها . وهذا ما حصل بالفعل ، لأنه لم يكن من الممكن تجميد تطور الحياة ضمن قوالب اللغة ، لأنه لم يكن في وسع وجوه دلالة الألفاظ على المعنى تغطية جميع ما يستجد من تطورات عبر العصور والأجيال ، فكانت النتيجة اللجوء إلى اتخاذ الفروع أصولا والقياس عليها ، والسقوط - من ثم - في إشكالية لا حل لها : إشكالية التعليل في الفكر البياني ، كما سنوضح ذلك في موضع آخر .

أما في علم الكلام فلقد أدى الانسياق مع متاهات إشكالية اللفظ والمعنى والخضوع لمنطقها إلى خنق العقل وتحجيم دوره ؛ العقل الذي يزهو علم الكلام باعتماده أصلاً من أصوله ، إن لم يكن أصل الأصول كما كان يدعي المعتزلة لمذهبهم . لقد انخرط المتكلمون في الإشكالية ذاتها بثلاث قضايا من قضاياهم الأساسية ، كما شرحنا ذلك في حينه : قضية خلق القرآن ومسألة التأويل ، ومسألة الإعجاز . وكما رأينا ، فقد انتهت بهم مناقشاتهم حول القضية الأولى إلى تكريس « حل وسط » يقول بأن القرآن قديم بمعانيه مخلوق بألفاظه وحروفه ؛ وهذا ما يعمق الفصل بين اللفظ والمعنى . وهذا الحل الوسط لمشكلة جزئية ، بل مفتعلة ، كان ينطوي في الحقيقة على نسف علم الكلام من أساسه . ذلك أن القول بـ « قدم » معاني القرآن ، فضلا عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ؛ بين اللغة والفكر ، يجر حتما ، وهذا ما حصل بالفعل ، إلى ربط معاني القرآن بنوع المواضعة اللغوية التي كانت قائمة سائدة حين نزوله . وهذا يعني أن التأويل الذي يشكل المظهر العقلي في الحقل المعرفي البياني سيغدو مقيدا بالمواضعة اللغوية كما كانت في زمن معين . والنتيجة : اعتماد اللغة بوصفها سلطة مرجعية محددة للفكر ، فيصبح ما يقوله « أهل اللغة » ، بصدد لفظة ما ، هو القول الفصل في المشكلة الفكرية موضوع النقاش . وبما أن مشكلات علم الكلام هي مشكلات ميتافيزيقية ، تعلو على الزمان والمكان ، فإن اللغة التي تملك القول الفصل في هذه المشكلات سترتفع هي الأخرى ، بل سترفع ، إلى مستوى تلك المشكلات ذاتها ؛ مستوى الميتافيزيقا ، فيصبح اللفظ - من ثم - ذا قيمة ميتافيزيقية في حد ذاته ، على نحو يفتح المجال واسعاً لتسويد اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، والكل بمعنى واحد . وقد تجلى هذا واضحا في مناقشات المتكلمين لمسألة الإعجاز في القرآن ، حيث شغلوا باللفظ والنظم في النص القرآني انشغالاً جعلهم يهملون أو يغفلون المقاصد والأهداف ، فسقطوا فيما سقط فيه الفقهاء : لقد وجهوا الاهتمام ، من حيث لم يقصدوا ، إلى الألفاظ ونظمها ، على حساب الاهتمام بالمعاني وبعديها الخلقي والاجتماعي ، فأصبح القرآن ألفاظا ونغما ، وتوارت إلى الظل معانيه ومقاصده .

أما في مجال البلاغة حيث كان الانخراط في إشكالية اللفظ والمعنى أشد وأقوى — وهذا أمر مفهوم — فقد كانت النتيجة مضاعفة : الانخراط في مشكلات المتكلمين من جهة ومشكلات الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيداً بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه معا ، ومن ثم أصبح خاضعا لقضايا هذين العلمين خضوعا مباشرا في كثير من الأحيان ، على نحو كانت نتيجته تقيد البلاغيين بالمواضعة اللغوية ، القديمة ؛ مواضعة السلف ، وعدها سلطة مرجعية لا تطاولها أية سلطة ، فصار المعيار البلاغي واحدا ثابتا : التزام طريقة القدماء في الشكل والمضمون . وعندما استنفد المضمون كل إمكانات الاستعادة والإعادة والاجترار صارت السلطة كلها للشكل ؛ للفظ والمحسنات اللفظية .

وبالإضافة إلى هذه النتائج « القطاعية » ، أي التي ترتبط مباشرة بقطاعات معينة في الحقل المعرفي البياني (اللغة ، الفقه ، الكلام ، البلاغة) ، كانت هناك نتائج عامة أدت إليها الظاهرة نفسها ؛ ظاهرة الانخراط في إشكالية اللفظ والمعنى ، تمس العقل البياني بما هو كيان خاص .

لقد سبق أن أبرزنا في مدخل هذه الدراسة تمييز البيانيين بين « العقل الموهوب » و « العقل المكسوب » على حسب عبارة ابن وهب ، وقلنا آنذاك إنه يعكس ، بما يحمله من مضامين ، نظرة البيانيين إلى العقل ؛ فالعقل عندهم ليس جوهرا ، ولا جزءا من النفس ، ولا قوة من قواها ، بل هو بمثابة غريزة تغتذي بما يكتسبه الإنسان من تجارب وخبرات ، وما تنقله إليه الأخبار من معارف

ومعلومات ، وما يدرسه من آداب ، وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار . وإذا نحن نظرنا إلى هذا النوع من التصور للعقل من منظور معاصر ، وجدنا أنفسنا أمام تصور يقترب إلى التصور العلمي أكثر من أي تصور قديم آخر . ومع ذلك فإن المظهر « اللاميتافيزيقي » الذي نجده في التصور البياني للعقل ينبغي أن لا يخفى عنا حقيقة أساسية ، وهي أن هذا التصور قائم على التقليل من أهمية العقل بما هو قوة وسلطة . فالنظر إلى « العقل الموهوب » بوصفه مجرد غريزة لا تكتسب فعاليتها إلا من خلال « العقل المكسوب » ، معناه القول بتبعية العقل لما يحصل عليه الإنسان من معارف : من « أدب ونظر » . ولما كان « الأدب والنظر » في الدائرة البيانية محكومين بإشكالية اللفظ والمعنى كما شرحنا قبل ، فإن العقل البياني المتكون إنما يتكون داخل معطيات هذه الإشكالية ؛ ومن ثم فإن المنطلق في تكوينه سيكون هو اللفظ ؛ لأن الحركة العامة في هذه الإشكالية تتجه من اللفظ إلى المعنى كما أبرزنا ذلك . وإذن فعندما يربط البيانيون « العقل الموهوب » بمدى فعالية « العقل المكسوب » ، فإنما يربطون الفعالية العقلية بمدى تعامل الإنسان مع اللفظ/المعنى . وهذا في الحقيقة هو معنى « الأدب والنظر » عندهم ؛ فالأدب هو حفظ المنظوم والمنثور من الكلام « الجيد » ، أما النظر فهو ، سواء عند الفقهاء أو المتكلمين أو النحاة ، نظر في « الدليل » . والدليل عندهم هو النص أساسا . وإذن فتكوين العقل البياني إنما يتم عبر حفظ النص والنظر في النص ؛ ومن ثم فإن اهتمامه يتركز أساساً على « نظام الخطاب » وليس على نظام العقل .

إن « نظام الخطاب » ــ وهذا تعبير للباقلاني ، وهو ذاته « النظم » عند الجرجاني ــ إن نظام الخطاب كما تعرفناه في الصفحات الماضية لا يتعدى في أعمق معانيه ، عندهم ، ما عبر عنه الجرجاني بـ « تعليق » الكلام بعضه على بعض ، مع « توخي معاني النحو وأصوله وقوانينه » ، مع ما يرتبط بذلك مما أسماه السكاكي المعرفة بـ « خواص تراكيب الكلام وصياغات المعاني » . وواضح أن نظام الخطاب بهذا المعنى هو غير نظام العقل : نظام الخطاب هو « ما يوجب الفاعلية والمفعولية » على صعيد الكلام ، أما نظام العقل فهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الأشياء ؛ أشياء العالم الفكري والحسي . إنه بكلمة واحدة نظام السببية ، وهذا ما لا يريد العقل البياني أن يراه في الأشياء ؛ كما سنتبين بوضوح في موضع آخر .

هذا الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل قد ترتب عنه جملة أمور ، منها : الانشغال والاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقض بين الأفكار . إن التناقض على صعيد الفكر لا ينظر إليه في هذه الحالة من حيث هو « تناقض » بما هو كذلك ، بل بوصفه طريقة من طرق « صياغات المعاني » ، أو سبيل من سبل « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة » ، أو من حيث هو مظهر من مظاهر « الإعجاز » البلاغي . وفي جميع الأحوال فإن التناقض على صعيد المعاني يجد دوما حله في إعادة ترتيب العلاقات داخل نظام الخطاب ؛ وذلك هو « التأويل » . وإن من يقرأ شروح المعلقات السبع مثلا ، ويلاحظ صنوف التأويل التي تعطى لنظام الخطاب فيها سيدرك بسهولة ما نقول . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات معناه الحرص على النغمة الموسيقية في نظام الخطاب ، ومن هنا كانت المحسنات البديعية بمختلف أنواعها ؛ وهي محسنات تقوم بمهمة إبيستمولوجية هي تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى . إن النغمة الموسيقية المرافقة للخطاب المسجوع توجه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه ـ من ثم ـ عن نظام الأفكار على نحو يجعله في حالة إغفاء عقلي تسمح لـ « المعنى » ـ إذا كان ثمة معنى ـ بالانسياب إلى لاوعيه بدون رقابة عقلية فيقبله بلا نقاش .

والمتكلم في هذا كالسامع سواء بسواء ، لأن المتكلم هو السامع الأول لكلامه ، يسمعه حين إنتاجه كما يسمعه حين إرساله وتبليغه للغير . وهكذا فكما يعطل السجع ، وبكيفية عامة الانشغال بنظام الخطاب ، الرقابة العقلية لدى المستمع ، يعطلها كذلك لدى المتكلم . فعندما ينشغل المتكلم بإلباس كلامه ما يستطيع من المحسنات اللفظية ، يكون ذهنه مسرحا لنوعين من التداعي : تداعي الألفاظ وتداعي المعاني . فإذا هو عمد إلى التحكم في تزاحم الألفاظ وتداعيها ، وذلك بأن لا يسمح بـ « الخروج » إلا لتلك التي تتميز بأدائها للصورة الحسية أو الذهنية أداء مكثفاً ، جاء كلامه يحمل فائضاً من « المعنى » ؛ وذلك ما يسمى عندهم بـ « الإيجاز » ، وهو كما يقولون « الإتيان بكثير من المعنى في قليل من اللفظ » . وكون المعنى فائضاً ، أي أكثر مما يتحمله اللفظ ، معناه احتماله لعدة أوجه ؛ معناه وقوعه تحت طائلة الالتباس والاشتباه والتناقض ، وهذه كلها تخفيها أو تمررها النغمة الموسيقية المكثفة التي يحملها « الموجز » من الكلام . أما إذا ترك المتكلم الحرية للألفاظ تنساب على لسانه وقلمه ؛ وكان متدربا على إقامة روابط موسيقية جرسية بينها ؛ أي قادرا على توظيف « المحسنات اللفظية » بمهارة وإتقان ، فإن كلامه سيأتي حينئذ يحمل فائضاً من الألفاظ ، ولكن بصورة توهم بأن وراء كل لفظ معنى ، على نحو يغطي ، كما قلنا ، على فقر المعنى وتناقض الأفكار . أما إذا هو استطاع تحقيق نوع من التوازن بين « فائض الألفاظ » و « فائض المعنى » ، فإنه سيكون قد بلغ المرتبة العليا في الكلام كما يقولون . وواضح أن تحقيق هذا التوازن لا يعني تجنب التناقض على صعيد الفكر ، بل بالعكس فهو لا يتم إلا على حساب الرقابة العقلية .

الهوامش

(١) راجع في هذا الصدد ما قلناه في الجزء الأول من هذا الكتاب ، الفصل الرابع .

(٢) أبو الحسين البصري : كتاب المعتمد في أصول الفقه ، جـ ١ ، ص ١٤ – ١٥ . تحقيق محمد حميد الله ، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية ، دمشق ١٩٨٤ .

(٣) انظر لاحقا تفاصيل حول هذه المسألة .

(٤) انظر تفصيل ذلك في المزهر للسيوطي ، الجزء الأول .
(٥) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ١٦ .
(٦) ابن جني : الخصائص ، جـ ١ ، ص ٣٤ تحقيق محمد علي النجار . دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٥٦ .
(٧) مثل ضم الحرف الأول من اسم الفاعل المصوغ من غير الثلاثي ، وكسر ما قبل آخره : مكرم ، مستخرج .... الخ .
(٨) الزجاجي : الإيضاح في علل النحو ص ٨٩ . تحقيق مازن المبارك . دار النفائس بيروت ١٩٨٢ .
(٩) المرجع نفسه ، ص ٩١ .
(١٠) ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة ، ص ٤٢ .
(١١) الشاطبي : الموافقات .... ، جـ٤ ص ١١٦ .
(١٢) سيبويه : الكتاب ، جـ١ ، ص ٧ المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٣١٦ هـ .
(١٣) السابق : جـ١ ، ص ٨ .
(١٤) السابق : جـ١ ، ص ١١٠ .
(١٥) السابق : جـ١ ، ص ١٠٨ .
(١٦) السابق : جـ١ ، ص ١٨١ .
(١٧) السابق : جـ١ ، ص ٢٧ .
(١٨) المرجع نفسه ، جـ١ ، ص ٨ . هذا وقد أورد التوحيدي على لسان السيرافي في المناظرة التي جرت بين هذا الأخير وبين متّى المنطقي ، نفي الجهات ، ولكن بإضافة كلمة « مستقيم » إلى كلمة « محال » ، فصارت العبارة هكذا : « مستقيم محال » . أما أبو هلال العسكري فقد استعاد نص سيبويه على الشكل التالي . قال : والمعاني بعد ذلك على وجوه : منها ما هو مستقيم حسن مثل قولك قد رأيت زيداً ؛ ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك قد زيدا رأيت ، وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير ؛ ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل قولك حملت الجبل وشربت ماء البحر ؛ ومنها ما هو محال كقولك أتيتك أمس وأتيتك غدا ، وكل محال فاسد وليس كل فاسد محالا : ألا ترى أن قولك قام زيد فاسد وليس بمحال ، والمحال مالا يجوز كونه ألبتة كقولك : الدنيا في بيضة . وأما قولك حملت الجبل وأشباهه فكذب وليس بمحال ، إذ جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله ، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبا محالا ، وهو قولك رأيت قائما قاعدا ، ومررت بيقظان نائم ، فتصل كذبا بمحال ، فصار الذي هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما ، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حياله ، وذلك لما عقد بعضهما ببعض حتى صار كلاما واحدا . ومنها الغلط ، وهو أن تقول ضربني زيد وأنت تريد ضربت زيدا فغلطت ، فإن تعمدت ذلك كان كذبا » انظر : أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٨٥ دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨١ .
(١٩) قسم أرسطو الجهات المنطقية إلى قسمين : الضرورة والجواز (أو الإمكان) . وذلك على أساس أن القضايا ثلاثة أنواع : قضايا تقريرية غير موجهة مثل : سقراط إنسان . وقضايا ضرورية مثل قولنا : من الضروري أن يكون المطر قد نزل . وقضايا ممكنة مثل قولنا : من الممكن (أو من الجائز) أن يكون القطار قد وصل . أما مناطقة العصور الوسطى (المدرسيون) فقد جعلوا الجهات أربعاً : جهة الإمكان مثل : من الممكن أن يكون المطر قد نزل . جهة الامتناع مثل : من الممتنع أن يكون الجماد متكلما . جهة الجواز مثل : من الجائز أن يكون الرجل عالماً ، جهة الضرورة مثل : من الضروري أن يكون سقراط إنسانا . أما الفقهاء فالجهات عندهم خمس : الواجب والمندوب والمباح والمكروه والحرام . أما الجهات النحوية فقد وصل بها بعضهم إلى ثمانٍ : وهي الوجوب (رفع الفاعل) والامتناع (دخول الجوازم على الأسماء) والحسن (رفع الجزاء بعد الفعل الماضي) والقبح والضعف (رفع الجزاء بعد المضارع) والجواز (رفع المعطوف على منصوب في بعض الحالات) ومخالفة الأولى (الإتيان بخبر عسى بدون أن) والرخصة (وهي خاصة بالشعر) . انظر : تمام حسان : الأصول ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء .
(٢٠) نستعمل هنا كلمة «منطق» بمعنى التفكير العقلي الإستدلالي دون تخصيص
(٢١) ابن جني : الخصائص ، جـ٣ ، ص ٩٨ .
(٢٢) ابن الأثير : المثل السائر ، جـ٢ ، ص ٢٤٦ .
(٢٣) انظر نص المناظرة في الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي .
(٢٤) انظر الفرق بين الإضافة بوصفها مقولة منطقية ، والإضافة عند النحاة في كتاب الحروف للفارابي ص ٨٥ وما بعدها .
(٢٥) ينبغي أن نستثني من ذلك كتاب الموافقات في أصول الشريعة لأبي اسحاق الشاطبي الذي سلك مسلكا خاصا أراد به إعادة « تأصيل الأصول » . وسنحلل مشروعه التجديدي في فصل لاحق نخصصه لمحاولات إعادة تأسيس البيان في الأندلس .
(٢٦) ابن خلدون : المقدمة ، جـ٣ ، ص ١٠٣١ . أما الكتب الثلاثة الأخرى فهي كتاب العمد للقاضي عبد الجبار أستاذ أبي حسين البصري ، وكتاب البرهان للجويني أستاذ الغزالي ، ثم كتاب المستصفى لهذا الأخير . وعلى هذه الكتب الأربعة اعتمد الرازي في المحصول ، والآمدي في الأحكام .
(٢٧) أبو الحسين البصري : كتاب المعتمد في أصول الدين ص ١٣ - ١٤ المعطيات السابقة نفسها .
(٢٨) انظر وجهة نظر المعتزلة في « المعتمد » لأبي الحسين البصري ، ص ٢٣ ، وما بعدها . انظر تفصيلات حول رأي الأشاعرة في المستصفى للغزالي ، جـ١ ، ص ٢٣ . انظر كذلك فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت المطبوع على هامش المستصفى ، جـ١ ، ص ٢٢١ .
(٢٩) انظر مثلا : فواتح الرحموت ... المعطيات السابقة نفسها .
(٣٠) اعتمدنا هنا بصورة خاصة : أصول التشريع الإسلامي ، لعلي حسب الله ، ص ١٧٩ ، وما بعدها دار المعارف مصر ١٩٦٤ . انظر أيضا المعتمد للبصري والمستصفى للغزالي والأحكام للآمدي .
(٣١) يتحدث الغزالي في المستصفى عن القياس تحت عنوان « الفن الثالث في كيفية استثمار الأحكام من الألفاظ » ، جـ٢ ، ص ٢٢٨ . ومن ثم فهو يحصر « الأصول » في ثلاثة : الكتاب والسنة والإجماع .. » ، جـ١ ، ص ٥٠ .
(٣٢) ذلك ما تنبه إليه الشاطبي فاتخذ منه منطلقا لمشروعه الهادف إلى تأصيل الأصول ، كما سنشرح ذلك في موضع آخر .
(٣٣) انظر مثلا : القاضي عبد الجبار : المغني جـ٥ ص ١٦٠ وما بعدها . هذا وستعرض لنظريته في المواضعة لاحقا .
(٣٤) تجدر الإشارة هنا إلى أن « المفهوم » بما هو مصطلح منطقي ، غائب تماما عن الحقل المعرفي البياني . انظر لاحقا (الفصل السادس من هذا القسم) .
(٣٥) الجاحظ : رسائل الجاحظ ، جـ١ ، ص ٢٦٢ ، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٦٣ .
(٣٦) القاضي عبد الجبار المغني ، جـ٨ ، ص ٣٦ ، أيضا ، جـ٧ ، ص ١٧ .
(٣٧) السابق : جـ٥ ، ص ١٨٧ .
(٣٨) السابق ، حـ ١٦ ، ص ٣٤٧ ٧
(٣٩) السابق : جـ١٥ ص ١٦١ .
(٤٠) السابق : جـ٥ ، ص ١٨٧ .
(٤١) السابق جـ٥ ص ١٨٦ .
(٤٢) المعرفة الاضطرارية أو الضرورية ، في اصطلاح البيانيين ، هي التي تتم بإدراك الحس ، أو بالخبر المتواتر ، أو التي ترجع إلى بديهيات العقل كالقول : الكل أكبر من الجزء ، ويقابلها : المعرفة الاستدلالية التي طريقها الاستدلال بالشاهد على الغائب ، وسيأتي تفصيل ذلك في موضع آخر .
(٤٣) نص الآية : « هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات » . (آل عمران ــ ٧) .
(٤٤) القاضي عبد الجبار : شرح الأصول الخمسة ص ٥٩٨ - ٦٠١ .
(٤٥) القاضي عبد الجبار : متشابه القرآن ، ص ٣٣ - ٣٦ ، تحقيق عدنان محمد زرزور ، دار التراث القاهرة ١٩٦٦ .
(٤٦) أبو الحسن الأشعري : مقالات الإسلاميين ، جـ١ ، ص ١٩٦ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، جزءان في مجلد واحد . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٩ .
(٤٧) الجاحظ : كتاب الحيوان ، جـ٣ ، ص ٣٦٦ .

(٤٨) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . . ، ص ٧١ - ٧٣ ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
(٤٩) المرجع نفسه ص ٨٤ - ٨٥ .
(٥٠) المرجع نفسه : ص ٢١٧ - ٢١٨ .
(٥١) ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده جـ١ ص ١٢٤ دار الجيل بيروت ١٩٧٢ ، جزءان فى مجلد واحد .
(٥٢) السابق : جـ١ ، ص ١٢٧ .
(٥٣) ابن الأثير : المثل السائر ، جـ١ ، ص ١٧٨ .
(٥٤) الجاحظ : الحيوان ، جـ١ ، ص ٨٥ .
(٥٥) نسبه القاضى عبد الجبار إلى أبى هاشم الجبائى انظر : المغنى ، جـ١٦ ، ص ١٩٧ .
(٥٦) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى الإعجاز ص ٦٩ ، سلسلة ذخائر العرب ، دار المعارف القاهرة .
(٥٧) أبو حيان التوحيدى : رسالة فى العلوم ، ص ٢٠٦ ضمن : رسالتان لأبى حيان ، القسطنطينية ١٣٠٢ هـ .
(٥٨) التوحيدى : البصائر والذخائر ، جـ٣ ، ص ٤٩ ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دمشق .
(٥٩) السابق : جـ٢ ، ص ٩٢ .
(٦٠) التوحيدى : مثالب الوزيرين ، ص ٩٤ - ٩٥ ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دار الفكر دمشق ١٩٦١ .
(٦١) القاضى عبد الجبار : المغنى ، جـ١٦ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
(٦٢) طه حسين : المعطيات نفسها ، المذكورة فى مدخل هذا القسم .
(٦٣) التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة ، جـ١ ، ص ١٢١ - ١٢٥ ، تحقيق أحمد أمين مجلد واحد .
(٦٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز المدخل تحقيق محمد بن تاويت ، المطبعة المهدية ، تطوان ، المغرب . هذا وقد استغنينا عن الأمثلة فى النص ووضعنا مكانها نقطا من أجل الاختصار .
(٦٥) السابق : جـ١ ، ص ٢٧ .
(٦٦) السابق : جـ١ ، ص ٢٨
(٦٧) السابق : جـ١ ، ص ٢٩ .
(٦٨) السابق : جـ١ ، ص ٣٠ .
(٦٩) السابق : جـ١ ، ص ٢ - ٣ .
(٧٠) السابق : جـ٢، ص ١٦ .
(٧١) السابق : جـ٢ ، ص ١٣٩
(٧٢) السابق : جـ٢ ، ص ٤٧ .
(٧٣) نص الآية : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم » (البقرة ١٦) .
(٧٤) ديوان الفرزدق .
(٧٥) السابق : جـ٢ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
(٧٦) السابق : جـ٢ ، ص ٢٩ - ٣٠
(٧٧) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٧ .
(٧٨) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٨ .
(٧٩) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٩ .
(٨٠) السابق : جـ٢ ، ص ١٣٣ .
(٨١) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى : مفاتيح العلوم ، مقدمة الكتاب ص و . ومعلوم أن الخوارزمى هذا غير الخوارزمى صاحب الجبر والمقابلة .
(٨٢) أبو يعقوب السكاكى : مفتاح العلوم المقدمة ص ٢ . بهامشه إتمام الدراية للسيوطى ، نسخة مصورة ، دار الكتب العلمية ببيروت .
(٨٣) السابق : ص ٣
(٨٤) السابق : ص ٣٨ .
(٨٥) السابق : ص ٦ . يتعلق الأمر أساساً بطريقة الخليل التى سبق ان شرحناها فى الفصل الرابع من الجزء الأول من هذا الكتاب .
(٨٦) السابق : ص ٢٣ .
(٨٧) السابق : ص ٣٣ . لاحظ الفرق بين تعريف ابن جنى للنحو ، الذى يقول فيه « النحو هو انتحاء سمت العرب فى الكلام » ، وتعريف السكاكى أعلاه .
(٨٨) السابق : ص ٤٣ .
(٨٩) السابق : ص ٤٤ .
(٩٠) السابق : ص ١٧٨ - ١٧٩ .
(٩١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .
(٩٢) السكاكى ، المرجع نفسه ، ٧٠ .
(٩٣) السابق : ص ٧٣ ، وما بعدها .
(٩٤) السابق : ص ٧١ - ٧٢ .
(٩٥) السابق : ص ٧٠ .
(٩٦) السابق : ص ١٤٠ .
(٩٧) السابق : ص ١٤١ .
(٩٨) السابق : والصفحة نفسها .
(٩٩) السابق : ص ١٤٨ .
(١٠٠) السابق : ص ٧٠ .
(١٠١) السابق : ص ١٨٢ .
(١٠٢) السابق : والصفحة نفسها .
(١٠٣) السابق : ص ١٨٢ - ١٨٣ .
(١٠٤) السابق : ص ١٨٣ .
(١٠٥) السابق : ص ١٨٤ .
(١٠٦) السابق : ص ٢١٣ - ٢١٤ . وواضح أنه يشير بقوله « فصل القياسات ووصلها » إلى القياس الشرطى المنفصل والقياس المتصل .
(١٠٧) ستكون لنا عودة إلى فكرة « اللزوم هذه » .
(١٠٨) راجع كتابنا : نحن والتراث ص ٣٩ ط ٢ (دار الطليعة) بيروت ١٩٨٢ .

الإطار الشعرى وفلسفته في النقد العربى القديم

يوسف بكار

« من أراد أن يكون عالماً ، فليطلب علماً واحداً ،
ومن أراد أن يكون أديباً فليتسع فى العلوم » .

(ابن قتيبة الدينورى)

١

ثمة معضلة لا نملك أن نشيح بوجوهنا عنها أو ننكرها ، وهى بُعْد كثيرين من شعراء اليوم ، ونقـاده أيضاً ، عن المستلزمات الحقيقية للخلق الفنى الشعرى ، داخلية وخارجية ، وخلو كثير من شعرنا الحديث منهـا . ولكن هذه المعضلة لا تنسحب ، ضرورة ، على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا كافة . غير أنها ، فيما عدا هذا ، حقيقة ناصعة ؛ فهناك اتجاه نقدى يلوذ بحماه ــ إن عمداً أو مصادفة ــ رعيل من الأدباء تكاد المقولة التالية ، التى تنسب إلى الشاعر المرحوم محمود حسن إسماعيل ، تنطق بألسنتهم جميعاً :

ــ « أنا لا أعترف أبداً بأى شعر ترتبط جذوره بثقافة الكتب . لابد أن ينبع الشعر من التجارب النفسية المستقلة . . ؛ من انصهارات الشاعر فى العالم الواقعى الذى يعيش فيه »[١] .

والحقيقة أن هذا الموضوع ينضوى تحت لواء « الإبداع » ، ويدخل فيـما يسمى اليـوم « الإطـار الشعـرى »[٢] ، أو « المجـال الثقـافى للشاعر »[٣] . وواضح أن الاتجاه المذكور يطوى على أمرين : ثقافة الشاعر أو « الإطار » ؛ وتجاربه ومعاناته النفسية . وهو يفصل بينهما فصلاً تاماً ، ويجعلهما ندَّيْن أو خطين متوازيين ، فى حين أنهما يجب أن يلتحما وأن يندمجا حتى يولدا معا العمل الإبداعى الخلاق ، وإلا ظلت المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام وحسب ، وأن ليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة ، وتمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل الثرى[٤] . وهذا الاتجاه قديم ، ركبه نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ؛ وهو يعول على « الموهبة » وحدها ، ويلغى ــ أو يكاد ــ الأساس النفسى فى الإبداع الفنى الذى اصطلح عليه النفسيون بـ « العوامل المكتسبة » . بيـد أن المعادلـة الأصـح هى أن الثقافة لا تخلق المـوهبـة ، وأن انعـدامهـا يقتلهـا أو يخنقهـا[٥] . وقديمـاً قال هـوارس : « لست أتبين مـاذا يستطيـع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية »[٦] . وما أدرى كيف غابت هذه الحقيقة عن ابن خلدون[٧] ، حين اطمأن إلى أن الملكة الشعرية « تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل »[٨] ، وإلى قوله : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطاً : أولها ؛ الحفظ من جنسه ، أى من جنس الشعـر ، حتى تنشأ فى النفس ملكـة ينسج عـلى منوالها . . . . »[٩] ؟ ولابن خلدون نظائر فى عصرنا ممن يـرون أن « الموهبة » لا تأتى إلا بالـدراسة ، ولا تكتسب إلا مـع الأيام[١٠] . ويقف بإزاء هذا الاتجاه اتجاه آخر يكاد قول الشاعر والناقد الإنجليزى المعروف ستيفن سبندر Stephen Spender التالى يلخص فلسفته بإيجاز يغنى عن مزيد من الآراء والاستشهـادات المماثلة . يقـول : « ولكنه من الضرورى جداً أن نقرر أن الأدب كله ، ولا سيما الشعر ، هو فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة ؛ وهذان يتطلبان وقتاً

وعزلة . فالرأى القائل بأنه لا يوجد سوى نوع واحد من التجارب صالح للشعر ــ وهو أعنف التجارب الممكنة ــ إنما هو رأى خاطىء ضار ؛ فالأديب محتاج دائماً ، وقبل كل شىء ، إلى أن يضع نصب عينيه أن الأدب هو : أحسن الألفاظ فى أحسن الأوضاع ــ حتى يحمى نفسه من تيار الألفاظ التى يساء استخدامها ؛ هذا التيار الذى يغزو عقله من العالم حوله . . . وإذا أراد الشاعر أن يتطور فينبغى له أن يقرأ ويدرس لا الحياة وحدها ، ولكن الكتب أيضاً . وربما يلوح لنا أن الشعر ينشأ مستقلاً عن الكتب ؛ والسبب فى ذلك الاعتقاد الخطأ أن الدراسة التى يقوم بها الشاعر لا تقع دائماً فى إطار الصورة التقليدية للدراسة التى تمكننا من النجاح فى الامتحانات العامة . ويختلف الشعراء فى دراستهم ؛ إذ يتعمق بعضهم القراءة فى مجال ضيق ، فى حين تشمل دراسة بعضهم الآخر الأدب بأسره ، بل قد يقرأون هذا الأدب فى لغات عدة[11] .

٢

ويلوح لى أن نفرا من الرعيل الأول من نقادنا المعاصرين كانوا يستشعرون هذا الاتجاه أو ما هو قريب منه ، حين راحوا يبحثون عن تعليل معقول لجمود الشعر العربى فى أوائل هذا القرن . فطه حسين ، مثلاً ، كان ينعى على الشعراء جمودهم فى شعرهم ، ومرضهم بشىء من الكسل العقلى ، لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم « أصحاب خيال » وحسب ، فى حين أن « ليس من الحق فى شىء أن الشعر خيال صرف ؛ وليس من الحق فى شىء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر ، فيمضى العقل فى ناحية لينتج العلم والفلسفة ، ويمضى الخيال فى ناحية لينتج الشعر ، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة ، رهينة بالتعاون ، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذ لم يؤيد بعضها بعضاً »[12] . وصاحب الغربال ، لم يعز انحدار الأدب إلى انعدام « المقاييس الأدبية » ، بل عزاه إلى أن ليس عندنا « من يحسن استعمال هذه المقاييس وتطبيق الأدب عليها » ، وأن هذه المقاييس كانت « فى أيدٍ لا تعرف من الأدب كوعه من بوعه » . وكان يعجب كيف « يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فى كثير من قصائده ومقاطعه بين دقة البيان ، وجمال التنسيق ، ورنة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « النابغة » و« العبقرى » من ليس فى شعرهم سوى الزركشة والرنة ؟ فقد تطرب به حين تقرؤه ، لكنك تنساه فى الحال وتلقيه من يدك وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يُفيق »[13] .

٣

لا أريد أن أقف عند علم النفس والنقد الحديث فى هذه المسألة بقدر ما أرغب فى أن أقف عندها فى نقدنا القديم . ولكن لابد من القول بأن أوجز تعريف للإطار الشعرى فى النقد الحديث ، هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الاطلاع .

لقد أدرك نقادنا القدماء ، مثلما هى الحال فى النقد الحديث ، منذ النقد المنظم الذى يمثل بشر بن المعتمر والأصمعى بداياته ، طرفى « العملية الإبداعية » وتمثلوهما جيدا ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر « الطبع »/الموهبة ، وأكدوا ضرورة توافر « الآلات » أو « الأدوات »/ العوامل المكتسبة أو الإطار . وأحسب أنهم ، من تقدم منهم ومن تأخر ، كانوا يصدرون عن رأى ابن رشيق القيروانى : « والشاعر مأخوذ بكل علم . . . لاتساع الشعر واحتماله كل ما حُمّل »[14] ، وعما نقله ابن الأثير : « ينبغى للكاتب أن يتعلق بكل علم »[15] . وهم ، منذ بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) ــ وربما قبل ذلك ــ كانوا يصرون على عنصر « الطبيعة »/الطبع ، الذى وعوا تفاوته من شخص إلى شخص ، ومن فن إلى فن . يقول بشر ، مثلاً : « فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة . . . . . »[16] . ويقول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) : « ويكون (الرجل) له طبع فى تأليف الرسائل والخطب ، ولا يكون له طبع فى قرض بيت شعر »[17] . بيد أنه مهما تكن هذه « الطبيعة » قوية متوقدة فلا مندوحة معها من « الإطار » الذى يكون مدار الأمر فيه ، بآخرة ، على « العقل وجودة القريحة ؛ فإن القليل معهما ، بإذن الله ، كافٍ ، والكثير مع غيرهما مقصر »[18] ؛ أو كما يقول ابن طباطبا : « وجُمّاع هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الأشياء مواضعها »[19] .

كذلك فإنه إذا لم يكن ثم « طبع » فإن « الآلات »/الإطار ــ فيما يقول ابن الأثير ــ لا تغنى فتيلا : « ومثال ذلك النار الكامنة فى الزناد ، والحديدة التى يقدح بها ؛ ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار فلا تفيد تلك الحديدة شيئا ؟ »[20] .

أما « الإطار » فربما كان الأصمعى (ت ٢١٦هـ) أول من تنبه بقوة ، وعلى نحو منظم ، إلى ضرورته للشاعر الذى يطمح إلى أن يكون « فحلا »/عظيما ؛ لأنه لا يتأتى له هذا « حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور فى مسامعه الألفاظ . وأول ذلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ، ليصلح به لسانه ، وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم »[21] .

وجعل النقاد بعد الأصمعى يهتمون بالمسألة كثيراً ، وأخذوا ، ربما بوحى مما حصره الأصمعى ، يعدلون فيها ويضيفون إليها ويفلسفونها . ولعل أحدا لم يحس بالمرارة التى أحس بها ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، الذى هاله ما آلت إليه ثقافة المبدعين ــ كتاباً وشعراء ــ من تدنٍ ، فأخرج « أدب الكاتب » .

٤

قد يكون من الأفضل ، بعد أن نقلت نص الأصمعى فى الإطار كاملاً ، ألا أتتبع النقاد القدامى الذين عنوا بأدواته واحداً واحداً وأقيد ما ذكره كل منهم منها على انفراد ، أو أذكر ما عَنَّ له فيها من فلسفة تكشف عن أهميتها وتبين جدواها منفردة ، أو جدوى الإطار مجتمعاً . وربما كان الأجدى ، تجنباً للتكرار والإعادة ، أن أصنفها تصنيفاً يضم متفرقها عند أبرز أولئك النقاد . وقد بان لى أن من الممكن أن تصنف آلات الإطار الأكبر وأدواته عندهم تصنيف التقاء وتداخل ،

لا تصنيف افتراق وتباعد ، فى ثلاثة أطر صغيرة ؛ أحدها معرفى ، والثانى فنى ، والأخير احترازى .

فالإطار المعرفى يستوعب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفنى : حفظ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ، ورواية الفنون والآداب ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة ، بل التوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف ، وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب (القدماء) فى تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازى الاحتياطى فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق باستعمالات « لصحة » فى اللغة ، وهو جانبها « المعيارى » فى الغالب . ومن الطريف أنهم لم يقفوا عند هذه الأدوات ، إنما وسع ابن الأثير دائرتها الأصل ، فيما سماها هو ، حين ذهب إلى أن صاحب هذه الصناعة (صناعة الأدب) : « يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون ، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العرس ، وإلى ما يقوله المنادى فى السوق على السِّلعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ »[٢٢] . وهم كذلك لم يكونوا ــ فى الأطر الثلاثة وملحقاتها ــ « ثبوتيين » يقفون عند الموروث القديم وحده ، ويلتزمون به أدواتٍ للإطار الأكبر ، إنما تخطاه بعضهم إلى الجديد المولد ، وإلى المحدثين من الأدباء (مجاوزا صعاب الحدود المكينة التى كانت بين القديم والحديث) ، وإلى معارف الأمم الأخرى وآدابها وأخبارها . وهم ، بهذا ، أشبه ما يكونون بالمعتدلين من نقاد اليوم ، الذين يدعون إلى العودة إلى التراث ومطالعته والاعتناء بجيده والإفادة منه جنباً إلى جنب مع الجديد الجيد ، وبالذين يحثون على قراءة معارف الغربيين وآدابهم والاطلاع عليها ومتابعتها وانتقاء ما يناسبنا منها ويمكن الإفادة منه فى أدبنا دونما شطط أو مغالاة .

يقول ابن المدبِّر : « فإن أردت خوض بحار البلاغة وطلبت أدوات الفصاحة فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه فى تلقيح ذهنك واستنجاح بلاغتك . . . ومن محاورات العرب ، ومعانى العجم ، وحدود المنطق ، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم وتوقيعاتهم وسيرهم ومكايدهم فى حروبهم . . . »[٢٣] . ويقول ابن رشيق : « ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين ، لما فيها من حلاوة اللفظ ، وقرب المآخذ ، وإشارات الملح ، ووجوه البديع الذى مثله فى شعر المتقدمين قليل ، وإن كانوا هم فتحوا بابه ، وفتقوا جلبابه . وللمتعقب زيادات وافتنان ، لا على أن تكون عمدةَ الشاعر مطالعة ما ذكرته آخر كلامى هذا دون ما قدمته (الثقافة القديمة) ؛ فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة وفضل القوة ما يبلغ به طاقة من تبع جادته . وإذا أعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر ، اشتد ساعده ، وبَعُد مرماه ، فلم يقع دون الغرض ، وعسى أن يكون أرشق سهاماً ، وأحسن موقعاً ، ممن لو عول عليه من المحدثين لقصّر عنه ، ووقع دونه . . . »[٢٤] . ومنهم من بلغت به الجرأة حداً كبيراً ، فباح ــ وهو يدرى أن المشتاطين غيظاً ، والمتعصبين الثبوتيين حوله كثر ــ بأن « من المتأخرين من فاق الأولين » ؛ لأن القدماء « وإن سبقوا إلى نظم الشعر ، فإنهم لم يحصلوا على ما حصل عليه المتأخرون ؛ فإن أولئك قالوه من غير تنقيب ولا حفظ ولا درس ، فشذّ عنهم الكثير من المعانى الدقيقة . وأما الألفاظ فإنهم أتوا بمحاسنها ، ولم يفتهم شىء منها ، لكنها توجد متفرقة فى أشعارهم . . . والمتأخرون حصلوا على القسمين معاً ؛ لأنهم نقبوا وحفظوا ودرسوا ؛ فنرى الشاعر منهم وقد حوى شعره ما تفرق فى أشعار كثير من العرب (القدماء) . . . »[٢٥] .

٥

والآن ، ماذا عن قيمة الإطار المعرفى وفلسفته عندهم ؟ لا شك ، فيما سنرى ، أن فلسفتهم العامة فى شرط الإطار لا تعدو قول أحدهم بأن المبدع « لو عرف حقيقة كل علم ، واطلع على كل صناعة ، لأثر ذلك فى تأليفه ومعانيه وألفاظه ؛ لأنه يدفع إلى أشياء يصفها ، فإذا خبر كل شىء وتحققه ، كان وصفه له أسهل ، ونعته أمكن »[٢٦] . وهذا لا يختلف ، من حيث المبدأ العام ، عن الغاية التى يطلب ــ من أجلها ــ إلى أدباء عصرنا هذا ونقاده بأن يحيطوا ــ قدر الطاقة ــ بعلوم العصر الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والاقتصادية أحياناً ، فضلاً عن ضروب الآداب والفنون المختلفة ، لتكون « الحديدة » التى يقدح بها على « الزناد » ــ فيما يقول ابن الأثير . لقد أدرك القدماء ، أيضاً ، أن الشاعر قد يستعمل بعض إطاره المعرفى فيما يريد ذكره من الآثار وضرب الأمثال والتأسى والاعتبار والاتعاظ مما علق بذهنه منه[٢٧] ؛ ويستعمل بعضه فى معرفة المناقب والمثالب فى المدح والذم[٢٨] . ويدخل فى هذا : الأمثال والأيام والوقائع والأخبار والأنساب . وقد يتعدى بعضها الوظيفة « الفنية » ، فالأمثال ، مثلاً ، « صارت من أوجز الكلام وأكثره حسناً » ؛ لأنها « رموز وإشارات يُلوّح بها على المعانى تلويحاً »[٢٩] .

٦

أما الإطار الفنى وأدواته ، ففلسفته واضحة فى أذهانهم ؛ فهو صِنْو « المعرفة » ولفقه ؛ وليس مدار الأمر فيه على الموضوع أو « المعانى المطروحة » ــ باصطلاح الجاحظ . أدوات هذا الإطار هى أدوات التشكيل الفنى للعمل الأدبى بأنحاء شتى . فالرواية ، وحفظ الشعر وغير الشعر ، أمران متلازمان يقود الأول منهما إلى الآخر لا محالة ، ويتكاتفان ، معاً ، على تقوية « الطبع » وتنمية المعرفة[٣٠] . ولم تكن مصادفة ، إذن . أن رؤبة بن العجاج ، قبل النقاد ، قد وصف الفحل من الشعراء بأنه الراوية ، أى الذى إذا روى استفحل ؛ لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره[٣١] . وأمر الشعراء الرواة/الفحول فى أدبنا القديم معروف متداول[٣٢] . وقد كانت رواية الشعر ، ومعرفة الأخبار ، وتلمذة الشاعر لمن فوقه من الشعراء ، خصائص تسمو به على أقرانه ؛ لأن الشاعر المطبوع الراوية يعرف المقاصد ، ويسهل عليه مأخذ الكلام ، ولا يضيق به المذهب . أما إذا كان « مطبوعاً لا علم له ولا رواية ، ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته ، كالمُقْعَد يجد فى نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة »[٣٣] . وينهض الشعر ، عند القاضى الجرجانى على « الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز ؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » ؛ يتساوى فى هذا القديم

والمحدث والأعرابي والمولد . وقد رأى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وإلى كثرة الحفظ أفقر ؛ لأن « المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ . وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض »[٣٤] . وكانت للحفظ ــ عندهم ــ مزايا ليس التقليد والترديد والسرقة فيها ؛ لأنهم كانوا يشترطون نسيان المحفوظ « لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ؛ إذ هى صبادّة عن استعمالها بعينها »[٣٥] ، ولأنهم لم يحرصوا على حفظ الشاعر الأشعارَ ، واطلاعه عليها وفهمها واستيعابها ، إلا « لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن . وكما قد اغترف من وادٍ مدّته سيول جارية من شِعَاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمضُ مستبطنه »[٣٦] . ومن مزايا الحفظ والاطلاع أيضاً ، فضلاً عما فيهما من جوانب معرفية ، أنهما يفسحان المجال أمام الاقتباس والتضمين (بمعناه البلاغى) فى المواطن المواتمة . فالقرآن الكريم بحر يستخرج منه المبدع الدرر والجوهر ، إذا ما عرف مواقع بلاغته ، وأسرار فصاحته وإعجازه[٣٧] الكامنة فى نظمه وتراكيبه ، التى جلاها عبد القاهر الجرجانى ، الذى ربما اطلع على كتاب « نظم القرآن » المفقود للجاحظ .

وقد يكون أظهر ما تقود إليه رواية الشعر وحفظه ، وهو ما اكتشفوه هم ، الوقوف على مذاهب القدماء فى تأسيس الشعر ومسالكهم فيه . وقد حن بعضهم هنا ، وهو ما لا نوافقهم عليه ، إلى « الثبوت » ؛ إذ طالبوا الشاعر باحتذاء مناهج القدماء وسلوك سبيلهم مبنى وموضوعا[٣٨] . غير أن ما يخفف من وطأة هذه المطالبة أنهم لم يجعلوها قاعدة عامة ، بل ــ استثنوا وفقا لقاعدة كمال العقل ــ أن ينهج المحدث نهج القديم المسىء . يقول ابن طباطبا : « فينبغى للشاعر فى عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نُبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار ، وأنه يسلك سبيل من قبله ، ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها ؛ فليس يقتدى بالمسىء ، وإنما الاقتداء بالمحسن »[٣٩] .

* * *

أما ما شرطوه من معرفة اللغة بفروعها المختلفة ، أو التوسع فيها ، فقد أجالوا النظر فيه ، وكشفوا عن أبعاد مرامى شروطهم كشفاً يقربهم مما يراه بعض المحدثين اليوم من أن اللغة وسيط إبداعى ، أو « الابن الشرعى للمبدع ، يحمل بصماته ، ويتملك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته ، أو بشكل موقفى فى لحظات الإبداع الفنى »[٤٠] ، وأنها « مادة فى الأسلوب ، وأن الأسلوب يستمد الحياة والقوة من طريقة استخدام المفردات المناسبة ، ومن السر فى ربط الكلمة الحية القوية حيث يتهيأ من هذا المركب طريقاً فى التفكير . فاللغة هى الحياة ، وهى القوة »[٤١] . لقد أدركوا ، فيما أثر عنهم من شرائط وقواعد وتقنيات ، وفى نقدهم التطبيقى ، أن اللغة أداة اتصال ، وأداة صياغة فى النص ، وأنها محتوى الثقافة ورمزها ، تظهر روحها فى اختيار الكلمات والتراكيب والصور . وأدركوا أيضاً أن الشعر بخاصة ، ليس سوى استخدام فلسفة اللغة ، وأن العمل الأدبى بناء لغوى « يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، وومضات جمالية » . وأن من غير المعقول أن تفهم هذه النزعات والرموز والومضات بمعزل عن « البناء اللغوى » و « الوظائف اللغوية » ؛ لأن النص الأدبى كالجسم الإنسانى ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة . ومن هنا تدخل اللغة ساح الشعر وساح النقد »[٤٢] . ومن هنا حرص النقاد القدماء على أن تستعمل اللغة « استعمال صحة » و « استعمال جمال » ، فكان نقدهم لغة الشعر « نقد صحة » و« نقد جمال » أيضاً . وثمة من جمع بين المقصدين ؛ إذ رأى أن الهدف من اللغة « تصحيح الألفاظ وإصابة المعنى »[٤٣] ، واستنكر أن يكون الهدف منها معرفة النحو واللغة لذاتهما وحسب . فابن الأثير يتعجب من مقولة ابن الدهان فى المتنبى ، أنه كان « يحفظ كتاب الحدود فى النحو ، وكتاب العين فى اللغة ، وأنه عظم فى نفس أبى على الفارسى بسبب ذلك » ، فقال « ولعمرى إن ذلك فضيلة تامة ، إلا أنها فضيلة خارجة عما تقتضيه صناعة الشعر ؛ لأن الشعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغوية من كتاب العين ولا من غيره ، وكذلك لا يفتقر إلى عويص غامض من النحو . والمتنبى إنما يوصف فى شعره ؛ باختيار الألفاظ والمعانى ، لا بحفظ كتاب العين وكتاب الحدود ؛ إذ لو كان هذا مما ينفع فى قول الشعر كان الخليل بن أحمد وسيبويه أشعر أهل الأرض »[٤٤] . وظيفة النحو والغاية منه ، إذن ، لا تقف عند تجنب « اللحن » ، إنما تجوزه إلى الأهم ، وهو الصياغة والتراكيب والدلالات ؛ لأن الشاعر « إذا كان عارفاً بالمعانى ، مختاراً لها ، قادراً على الألفاظ ، مجيداً فيها ، ولم يكن عارفا بعلم النحو ، فإنه يُفْسد ما يصوغه من الكلام ، وَيَخْتلّ عليه ما يقصده من المعانى »[٤٥] ، ولأنه « لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن ، المتّصِفَيْن بصفة البلاغة والفصاحة . ولهذا لم يكن اللحن قادحاً فى حسنَ الكلام »[٤٦] . وباختصار « ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته ، وإنما الغرض أمر وراء ذلك »[٤٧] . ويدخل فى هذا الأمر مسألة « النظم » التى عول عليها عبد القاهر الجرجانى ، وجعل منها نظرية اهتدى بها إلى تفسير سر الإعجاز القرآنى ، والكشف عن مكامن الجمال فى النصوص الأدبية . يقول : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها . . . »[٤٨] . ويقول : « فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه ، إن كان صواباً ، وخطؤه ، إن كان خطأ ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معانى النحو ، قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له »[٤٩] . وأتبع تنظيره هذا تطبيقا على حسن النظم وسوئه[٥٠] ، فاستشهد على الأول بأبيات البحترى التالية من قصيدة له فى الفتح بن خاقان :

بَلَوْنا ضرائبَ مَنْ قد نرى
فما إنْ رأينا « لفتح » ضريبا

هو المرءُ أَبدتْ له الحادثا
تُ عَزْماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقّل فى خُلُقَى سُؤدد :
سماحاً مُرَجّى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخاً
وكالبحر إنْ جئته مستثيبا

وجعل يحللها ويكشف عن حسنها وينقدها « نقد جمال » ، معتمدا العلاقات النحوية التى تربط بينها من تقديم وتأخير ، وتعريف وتنكير ، وحذف وإضمار وتكرار . يقول : (أفلا ترى أن أول شىء يروقك منها قوله : « هو المرء أبدت له الحادثات » ، ثم قوله « تنقل فى خلقى سؤدد » ، بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله « كالسيف » ، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ ؛ لأن المعنى : لا محالة فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف فى قوله « وكالبحر » ، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه (فى كل واحد) ، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله « صارخاً » هناك ، و « مستثيباً » هنا ، لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت ، أو هو فى حكم ما عددت ، فاعرف ذلك !) . أما الآخر ، فضرب له أمثلة على « التعقيد » الذى يرتد إلى النحو ويتصل به ، من مثل قول الفرزدق المشهور :

وما مثله من الناس إلاّ مُمَلّكاً
أبو أمه حىٌّ أبوه يقاربه[51]

وقول المتنبى من قصيدة فى مدح القاضى أحمد بن عبد الله الأنطاكى :

ولذا اسمُ أغطيةِ العيون جُفونُها
من أنها عَمَلَ السيوف عوامِلُ[52]

ومما يدخل فى « الأمر » نفسه أيضاً قضية « التوسع اللغوى » التى التفت إليها القاضى الجرجانى حين كشف عن أن المعترضين على المتنبى كانوا قسمين : « نحوى لغوى لا بصر له بصناعة الشعر » ، و« معنوى مدقق لا علم له بالإعراب ، ولا اتساع له فى اللغة ، فهو ينكر الشىء الظاهر ، وينقم (ينكر) الأمر البين » . وذكر أن من هذه الفئة الأخيرة من أنكر على أبى الطيب :

* فالغيث أبخل من سعى *

لظنه أن « من » لا تكون إلا لذوى العقول ، و« أفعل » لا يجرى إلا على بعض تلك الجملة ؛ كأن يقال « زيد أفضل من الناس » ، فلا بد أن يكون زيد من الناس . ثم استشهد بقوله تعالى « ثم استوى إلى السماء وهى دخان . فقال لها وللأرض ائتيا طَوْعاً أو كرهاً . قالتا : أتينا طائعين » (فصلت ، آية ١١) . فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب « التوسع » ؛ لأنها جماد ، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد ؛ وليس من مشاركة بين المنقول والمنقول إليه »[53] . وهذا « التوسع » اللغوى هو الذى عرف قديما بأنه « استعارة مكنية » ، ويعرف اليوم باسم « التشخيص »[54] .

أما « الصرف » فلم تكن معرفته بوصفه علماً ، مهمة كمعرفة النحو ، لأن عدم المعرفة به لا تفسد على الشاعر « معانى كلامه ، وإنما تفسد عليه الأوضاع ، وإن كانت المعانى صحيحة »[55] . بيد أنهم ، من حرصهم على « استعمال الصحة » فى النحو والصرف ، شددوا على ألا يهمل من علم العربية ما يخفى على المبدع ، بإهماله « اللحن الخفىّ » ؛ لأن « اللحن الظاهر قد كثرت مفاوضات الناس فيه حتى صار يعلمه غير النحوى » ؛ وكيف إذا كان اللحن من « ظواهر علم العربية » ؟ ومنه قول أبى نواس :

كأن « صغرى و « كبرى » من فواقعها
حَصْباءُ درٍّ على أرضٍ من الذهب

فقوله : « صغرى » و « كبرى » غير جائز ؛ لأن « فُعْلى أفعل » لا يجوز حذف الألف واللام منها ، إنما يجوز فى « فعلى » التى لا « أفعل » لها ، مثل « حبلى » ، إلا أن تكون « فعلى أفعل » مضافة .

ومنه ، أيضاً ، قول أبى تمام فى مدح المعتصم :

بالقائم الثامن المُسْتَخْلَفِ « اطّادت »
قواعدُ الملك ممتداً لها الطُّوَلُ[56]

إذ قال « اطّادت » ، و « الصواب » « اتّطدت » من « وطَدَ يطِد »[57] .

وعلى أية حال فالأخطاء فى « التصريف » أندر منها فى النحو الذى يقع الخطأ فيه كثيراً فى ظاهره وخافيه . ومن الخطأ الظاهر قول أبى نواس فى الأمين :

ياخير من كان ومن يكون
إلا النبى الطاهر الميمونُ[58]

إذ رفع فى « الاستثناء » فى الموجب .

وقول المتنبى فى ابن العميد :

أرأيت همّة ناقتى فى ناقةٍ
نقلت يداً سُرُحاً وخفّاً مُجْمَرَا[59]
تركتْ دخان الرمث فى أوطانها
طلباً لقوم يوقدُون العنبرا[60]
وتكرمتْ « رُكَباتُها » عن مَبْرِكٍ
تقعان فيه ، وليس مسكاً أذفرا[61]

فقد جمع فى حال « التثنية » ، لأن الناقة ليس لها إلا ركبتان[62] .

ومع هذا فالجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة ، لكنه يقدح فى الجاهل به نفسه[63] . وهذا النقد « نقد صحة » وليس « نقد جمال » .

* * *

وفى ضوء معرفة العطاء اللغوى للنقد الأدبى الذى تدخل فيه الأصوات والمقاطع وصيغ الكلمات ، ومعانى المفردات وعلاقاتها فى السياق ، وتراكيب الجمل ، وأساليب الأداء ، وتناسب عناصره ، وملاءمتها لظروف الاستعمال[64] ، نستطيع أن نفهم الدور المهم الذى أولاه النقاد القدامى للغة بعامة ، ولكل نظام من أنظمتها الفرعية السابقة بخاصّة ، وهو ما لا يسمح المقام الآن بتتبعه تتبعا

تفصيليا . ولكن لا مندوحة ، فضلاً عما قيل فى النظام النحوى والصرفى ، من أن نشير إلى بعض جوانب اهتمامات النقد اللغوية ، وبعض التوجيهات والتقعيدات ، وبعض المثل والنماذج .

ففى مجال صوتيات اللغة وموسيقاها ، نستطيع أن نسلك كلام الجاحظ على « اقتران الحروف » و « اقتران الألفاظ »[٦٥] . وقد خلص منهما إلى نتائج مما يعنى به علم اللغة الحديث ، والنقد الحديث فى مجالات مثل « طلب الخفة » "Economy of effort" ، و « حسن التأليف Euphony » ، و «تنافر الحروف Cacophony » ، «والسلاسة» و « الجزالة » ؛ فقد أورد البيت التالى :

وبعض قريض القوم أولاد عَلّةٍ[٦٦]
يكُدُّ لسان الناطق المتحفظ

وفسره تفسيراً نقدياً ، فقال « إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلات ؛ وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعرمؤونة » . ومن هذا البيتُ المعروف :

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حربٍ قبرُ

وقول محمد بن يسير من أبيات له :

لم يَضِرْها ، والحمد لله ، شىء
وانثنت نحو عزف نفسٍ ذهولِ

الذى يقول فيه « فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » .

وقد انتهى كذلك إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلمُ بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » . ومن هذا الذى لا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاؤه قول أبى حية النميرى :

رمتنى ، وسترُ الله بينى وبينها
عشيةَ آرام الكِنَاس رَميمُ[٦٧]
رميمُ التى قالت لجارات بيتها
ضمنتُ لكم ألا يزالُ يهيم
ألا ربِ يوم لو رمتنى رميتُها
ولكنّ عهدى بالنضال قديم

وهذا الذى انتهى إليه الجاحظ هو الذى أضحى القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر ، التى جمعها المرزوقى من مظانها المختلفة وأصولها الأولى عند أسلافه[٦٨] ، وهى « التحام أجزاء النظم والتئامها ، على تخير من لذيذ الوزن » ، والتى سميت غير ما تسمية بعد الجاحظ ، وقبل أن تصل إلى المرزوقى ؛ إذ عرفت بـ « التئام الفصول وانتظام الوصول » عند الناشىء الأكبر ، و « اتساق النظم » ، عند ثعلب ، « وحسن النظم » عند ابن وهب الكاتب ، و « صحة التأليف » أو « حسن التأليف » أو « العلة الفاعلة » عند الآمدى ؛ كما أنه صار يشكل جزءا من المادة التى عقدها ابن سنان الخفاجى لكلامه على « تأليف الكلام »[٦٩] الذى تهيأ لابن الأثير أن يفيد منه فى بعض مباحث مقالته « فى الصناعة اللفظية »[٧٠] .

وعيار هذه القاعدة فى عمود الشعر هو « الطبع واللسان . فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارناً . . . » .

وكانوا يرون فيما يرتبط بالسلاسة والجزالة ، وهو أمر صوتى ذو علاقة وطيدة باختيار اللفظة الشعرية ، وقرابة الكلمات المتجاورة — كانوا يرون ، بحسب الحال الشعرية طبعاً « أن يكون فى قوة صانع الكلام أن يأتى مرة بالجزل ، وأخرى بالسهل »[٧١] . فقول جرير التالى من الضرب الرقيق السهل :

طرقَتك صائدة القلوب ، وليس ذا
وقت الزيارة ، فارجعى بسلام
تُجرى السُّواك على أغرَّ كأنه
بَرَد تحدَّر من مُتون غَمام

أما الضرب الآخر ، فمثاله قول جرير أيضا :

وابن اللَّبون إذا ما لُزَّ فى قَرَنٍ
لم يَسْتطع صَوْلة البُزْلِ القناعيس[٧٢]

ويكاد قول ابن طباطبا التالى ، من نصه فى الإطار وأدواته ، وهو الذى أكد فيه ضرورة الوقوف ، على الحسن طبعا ، من « مذاهب العرب/القدماء » — يكاد يتضمن كثيرا من القيم اللغوية ، مما ذكر ومما لم يذكر ، ووظائفها الفنية الجمالية المختلفة . يقول « والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه . . . وسلوك مناهجها فى . . (وفى) عذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مباديها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة ، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ ، والمعانى المستبردة ، . . . ، والعبارات الغثة ، حتى يكون متفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم . . . ، فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه . . . وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة المخارج »[٧٣] .

وهكذا أكد نقادنا أن لابد للمبدع من السيطرة على « الوسيط الإبداعى/اللغة » ، ليتسنى له الدخول فى حوار عميق معه ؛ لأن من مستلزمات السيطرة على اللغة معرفة مسيرتها التاريخية فى ألفاظها ودلالاتها ، وفهم دورها الوظيفى ودورها « الفنى الجميل » فى آن واحد . وبالحوار يتم له أن يدرك العلاقة بين اللغة والموقف ، وبينها وبين الظرف الخاص[٧٤] . وهذا هو الإبداع باللغة ، أى بواسطتها . أما الإبداع فى اللغة ، أى الابتداع فيها بنحو من الأنحاء ، فقد عرفوه ، نقادا وشعراء ، فأجازه النقد ، حين أخذ بمبدأ « التوسع فى اللغة » ، وهو من نعمة ما عليه الأكثرون من أن اللغة « تواضع واصطلاح لا وحى وتوقيف » ، ودفع الشعراء ، من مثل بشار بن برد والمتنبى ، إلى مضايقه دفع طوع فنى ، لا دفع هوى وعبث .

ـ ٧ ـ

وأما ما يخص العروض والقافية فى « الإطار الاحترازى » فالقدماء قاطبة متفقون على أن معرفتها لا تخلق شاعرا ، وأنهما ليسا ضروريين لمن رزق نعمة « الكمون الشعرى » والقدرة الإبداعية . وكما يقول قدامة ، « فليست الضرورة داعية إليهما ، لسهولة وجودهما فى طباع أكثر الناس من غير تعلم »(٧٥) . ولأن إبداع الشعر « مبنى على الذوق »(٧٦) ، ورهن بصحة الطبع والذوق معاً »(٧٧) . بيد أنهم ، استشعارا منهم بأن الذوق قد يضطرب أحياناً ، وقد ينبو عن بعض الزحافات والعلل والرخص العروضية ، وقد يقع فى بعض عيوب القافية ومحظوراتها ، لم يروا بأساً فى أن يحتاط الشاعر لهذه الأمور بمعرفة علمى العروض والقافية ، ليكونا ـ كما قرروا ـ معيار الشعر وميزانه اللذين يفرقون بهما « بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز » ، ويعرفون « الحروف والحركات التى يلزم إعادتها ، وما يصح أن يكون روياً أو رِدْفاً مما لا يصح »(٧٨) ؛ لأن من يضطرب عليه الذوق لا يستغنى « من تصحيحه وتقويمه ، بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه »(٧٩) .

وليس من شك فى أن الإفادة من هذا الإطار لا تكون فى الغالب إلا فى آخر مراحل « التكوين الشعرى » ؛ وهى مرحلة مشروعة فى مختلف الآداب والنقود . وقد اصطلح على تسميتها بمرحلة « التثقيف والتهذيب »(٨٠) ، وجعلها نفر من القدماء ، وهو جعل فى محله ، مرحلة مستقلة عن مراحل حوار الشاعر مع نفسه ومشاعره وعقله وتجربته فى مخاض القصيدة ؛ لأنها لا تأتى إلا بعد إتمامها والخلاص منها . ومن هنا وصفت بأنها « موطن ، بعد ذلك ، متراخ عن زمان القول ، يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع فى النظم ، لتكمل بها المعانى الواقعة فى النظم ، وتستوفى بها أركان الأغراض ، ويكمل التئام المقاصد »(٨١) . وفى هذا الموطن يستطيع الشاعر ، بمساعدة أطره جميعاً ، أن يخلص شعره مما قد يسقط فيه من العيوب فى الوزن والقافية واللغة بفروعها ، إذا ما أراد أن يشمله قول ابن رشيق : « ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيسقط رديه ، ويثبت جيده ، ويكون سمحا بالركيك منه ، مطرحا له ، راغباً عنه »(٨٢) . وهو قول يتفق مع دعوة (بن جونسون) الشعراء إلى عدم التخلى عن الجهد والتنقيح ؛ لأنهما من خصائص الشاعر الناجح(٨٣) .

وقد كان الجاحظ يأخذ جانب الشعراء الذين يراجعون ، فى مرحلة التنقيح ، أنفسهم وينقدونها باصطلاح ييتسYeats . يقول « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) ، وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله . ويقلب رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه »(٨٤) .

ـ ٨ ـ

أما وقد اتضح أن جل نقادنا القدامى قد أدركوا ، شأن بعض اتجاهات النقد الحديث ، ثنائية « العملية الإبداعية » الشعرية بخاصة ، أى الموهبة ودور العقل ، فإنهم لم يفيدوا ـ على الأقل ـ من دور « الإطار الشعرى » ، ولا من دور « الإطار الثقافى » الذى تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف العصر بمعنييه الزمنى والأدبى ، فى فهم معضلة « السرقات الأدبية » وتفسيرها تفسيراً يوفر عليهم جهودهم التى ذهب أكثرها بدداً(٨٥) .

مصادر البحث ومراجعه

(أ) المصادر :

- ابن الأثير ، ضياء الدين :

١ - الاستدراك (فى الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعانى الطائية) . تحقيق د. حفنى شرف . مطبعة الرسالة ـ القاهرة ١٩٥٨ .

٢ - كفاية الطالب فى نقد كلام الشاعر والكاتب . تحقيق د. نورى القيسى وزميليه ـ منشورات جامعة الموصل ١٩٨٢ .

٣ - المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر . تحقيق د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانة . دار نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٧٣ .

- الجاحظ ، عمرو بن بحر :

البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . الطبعة الرابعة . دار الفكر بيروت .

- الجرجانى ، عبد القاهر :

دلائل الإعجاز . طبعة رشيد رضا . مكتبة القاهرة ١٩٦١ .

- الجرجانى ، القاضى على بن عبد العزيز :

الوساطة بين المتنبى وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . الطبعة الثانية . دار الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥١ .

- حازم القرطاجنى :

منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب الشرقية ـ تونس ١٩٦٦ .

- ابن خلدون ، عبد الرحمن :

مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع) . تحقيق د. على عبد الواحد وافى . الطبعة الأولى . لجنة البيان العربى ـ القاهرة ١٩٦٢ .

- ابن رشيق القيروانى :

العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٢ .

- ابن سنان الخفاجى :
سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعيدى . مكتبة صبيح ــ القاهرة ١٩٦٩ .

- ابن طباطبا العلوى :
عيار الشعر . تحقيق طه الحاجرى و زغلول سلام . المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ .

- العسكرى ، أبو هلال :
كتاب الصناعتين . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الأولى . البابى الحلبى ــ القاهرة ١٩٥٢ .

- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم :
أدب الكاتب . تحقيق محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، مطبعة السعادة ــ القاهرة ١٩٦٣ .

- قدامة بن جعفر :
نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . الطبعة الثانية . الخانجى والمثنى ١٩٦٣ .

- ابن وهب الكاتب :
البرهان فى وجوه البيان . تحقيق د. أحمد مطلوب و د. خديجة الحديثى . الطبعة الأولى ــ بغداد ١٩٦٧ .

(ب) المراجع :

- إبراهيم السامرائى :
لغة الشعر بين جيلين . الطبعة الأولى . دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٥

- إحسان عباس :
تاريخ النقد الأدبى عند العرب . بيروت ١٩٧١ .

- تمام حسان :
اللغة والنقد الأدبى . مجلة فصول . المجلد (٤) ــ العدد (١)/١٩٨٣ .

- جميل سعيد ، وزميله :
نصوص النظرية النقدية (فى القرنين الثالث والرابع للهجرة) . مطبعة النعمان ــ النجف .

- ديفد ديتش :
مناهج النقد الأدبى (بين النظرية والتطبيق) . ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ــ بيروت ١٩٦٧ .

- رجاء النقاش :
أدباء ومواقف . المكتبة العصرية . صيدا .

- زكريا إبراهيم :
من هو الفنان ؟ مجلة العربى ــ الكويت . العدد (١٤٢) ــ أيلول ١٩٧٠ .

- ستيفن سبندر :
الحياة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوى . الأنجلو المصرية .

- طه حسين :
حافظ وشوقى . الخانجى وحمدان ــ القاهرة .

- عبد الرحمن ياغى :
أبعاد العملية الأدبية . عمان ١٩٧٩ .

- عبد الستار إبراهيم :
آفاق جديدة فى دراسة الإبداع . وكالة المطبوعات ــ الكويت .

- محمد مصطفى هدارة :
مشكلة السرقات فى النقد العربى . الطبعة الأولى . الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

- مصرى حنورة :
١ - الخلق الفنى . (كتابك) ــ دار المعارف ١٩٧٧ .
٢ - الدراسة النفسية للإبداع الفنى . مجلة فصول . المجلد (١) ــ العدد (٢) يناير ١٩٨١ .

- ميخائيل نعيمة :
الغربال . الطبعة الحادية عشرة . مؤسسة نوفل ــ بيروت ١٩٧٨ .

- يوسف بكار :
١ - بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) . الطبعة الثانية ، دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٣ .
٢ - قضايا فى النقد والشعر . دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٤ .

(جـ) الهوامش :

(١) رجاء النقاش : أدباء ومواقف ، ص ١٢٢ .
(٢) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ص ٢٥٤ .
(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٥٣ .
(٤) راجع : عبد الستار إبراهيم ، آفاق جديدة فى دراسة الإبداع ، ص ٢٥٧ ، ومصرى حنورة : الخلق الفنى ، ص ٥١ .
(٥) راجع : يوسف بكار ، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، ص ٤٩ - ٥٤ .
(٦) فن الشعر ، ص ٩٢ .
(٧) انظر أيضاً : يوسف بكار ، بناء القصيدة ص ٥٩ ، وإحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٦٢٠ .
(٨) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٣٠٤ .
(٩) المصدر نفسه ٤ : ١٢٩٦ .
(١٠) زكريا إبراهيم : من هو الفنان . مجلة العربى . العدد (١٤٢) ــ أيلول ١٩٧٠ ، ص (٢٨) .
(١١) الحياة والشاعر ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .
(١٢) حافظ وشوقى ، ص ١٣٠ وما بعدها .
(١٣) الغربال ، ص ٧٣ - ٧٤ .
(١٤) العمدة ١ : ١٩٦ .
(١٥) المثل السائر ١ : ٤٠ .
(١٦) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .
(١٧) المصدر نفسه ١ : ٢٠٨ ، وراجع لمزيد من الآراء : بناء القصيدة ٤٩ - ٥٤ .
(١٨) أدب الكاتب ، ص ١١ .
(١٩) عيار الشعر ، ص ٥ .
(٢٠) العمدة ١ : ١٩٧ - ١٩٨ .
(٢١) راجع كتابى : قضايا فى النقد والشعر ، ص ٨٥ - ٨٧ .
(٢٢) المثل السائر ١ : ٧٣ .
(٢٣) نصوص النظرية النقدية ، ص ٤٤ نقلاً عن الرسالة العذراء ، ص ٢٤١ .
(٢٤) العمدة ١ : ١٩٨ ، وابن الأثير : كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، ويكاد كلامه يكون تلخيصا لما فى العمدة .
(٢٥) ابن الأثير : الاستدراك ، ص ٢٥ .
(٢٦) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٢٨٢ .

(٢٧) العمدة ١ : ١٩٧ ، وسر الفصاحة ، ص ٢٨١ .
(٢٨) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٢٩) المثل السائر ١ : ٦١ - ٦٤ .
(٣٠) كفاية الطالب ، ص ٤٣ .
(٣١) العمدة ١ : ١٩٧ .
(٣٢) كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، والعمدة١ : ١٩٨ .
(٣٣) العمدة ١ : ١٩٨ .
(٣٤) الوساطة ، ص ١٥ - ١٦ .
(٣٥) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦ .
(٣٦) عيار الشعر ، ص ١٠ .
(٣٧) المثل السائر ١ : ٧١ - ٧٢ .
(٣٨) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ ، والبرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٤ .
(٣٩) عيار الشعر ، ص ٩ - ١٠ .
(٤٠) مصرى حنورة : الدراسة النفسية للإبداع الفنى . مجلة «فصول» ، المجلد الأول ــ العدد الثانى . يناير ١٩٨١ ، ص ٣٧ .
(٤١) إبراهيم السمرائى : لغة الشعر بين جيلين ، ص ٤٥ .
(٤٢) راجع : تمام حسان ، اللغة والنقد الأدبى ــ مجلة فصول القاهرية . المجلد الرابع ــ العدد الأول ١٩٨٣ ، ص ١١٦
(٤٣) أبو هلال العسكرى . كتاب الصناعتين ، ص ١٥٤ .
(٤٤) الاستدراك ، ص ١٣ - ١٤
(٤٥) المثل السائر ١ : ٤٨ .
(٤٦) المثل السائر ١ . ٥٥ . والاستدراك ، ص ٢٠ .
(٤٧) المثل السائر ١ . ٥٦ ، والاستدراك ، ص ٢٤ .
(٤٨) دلائل الإعجاز ، ص ٥٥ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٠) انظر المصدر نفسه ، ص ٥٦ - ٥٩ .
(٥١) أى لا يشبه الممدوح (إبراهيم بن هشام ، خال هشام بن عبد الملك) إلا ابن اخته ، وهو هشام .
(٥٢) يقول : سميت أغطية العيون جفوناً لأنها تتضمن أحداقاً تحمل ما تحمله السيوف فسميت أغطيتها باسم غطاء السيف ، وهو الجفن . ومن أنها : بيان لذا . والضمير فى «أنها» للعيون . عمل : مفعول مطلق ، وعوامل خبر أن .
(٥٣) الوساطة ، ص ٤٣٤ - ٤٤٠ .
(٥٤) راجع كتابى : قضايا فى النقد والشعر ، ص ٣٣ - ٤٣ .
(٥٥) المثل السائر ١ : ٤٩ .
(٥٦) الطول : الحبل . ويجوز أن يكون ما تطاول من الدهر .
(٥٧) المثل السائر : ٥٢ - ٥٣ . وراجع ديوان أبى تمام ٣ : ٨ - ٩ تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف ١٩٧٦ .
(٥٨) فى ديوان أبى نواس (طبعة الغزالى ــ بيروت ، ص ٤١٣) :

ولىّ عهد ما له قرينُ ولا له شِبْهٌ ولا خدين
استغفر الله ! بل هارون يا خير من كان ومن يكون
إلا النبى الطاهر الميمون ذلت بك الدنيا ، وعز الدين

(٥٩) السرح : السهلة السير . المجمر : الشديد الصلب . ويقال خف مجمر : خف خفيف سريع .
(٦٠) الرمث : نبت يوقد به ، يشبه الغضا .
(٦١) الأذفر : الذكى الرائحة .
(٦٢) المثل السائر ١ : ٥٤ - ٥٥ . وانظر توجيه الجمع فى : شرح ديوان المتنبى (البرقوقى) ٢ : ٢٧٦ (هامش ١) . دار الكاتب العربى ــ بيروت .
(٦٣) المثل السائر ١ : ٥٥ .
(٦٤) تمام حسان : اللغة والنقد الأدبى ، ص ١١٦ .
(٦٥) البيان والتبيين ١ : ٦٤ - ٧٤ .
(٦٦) أولاد عَلّة : بنو رجل واحد من أمهات شتّى .
(٦٧) ومتنى : أى بطرفها . ستر الله : الاسلام أو الشيب . آرام الكناس : اسم مكان . رميم : اسم صاحبته .
(٦٨) راجع الموضوع مفصلاً فى : يوسف بكار ، قضايا فى النقد والشعر ، ص ٢١ - ٢٦ .
(٦٩) سر الفصاحة ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٧٠) المثل السائر ١ : ٢٢٢ وما بعدها .
(٧١) كتاب الصناعتين ، ص ٢٤ - ٢٦ .
(٧٢) ابن اللبون : ولد الناقة إذا طعن فى الثالثة . لزّ : شدّ . القرن : الحبل . البزل : واحده بازل ، البعير الذى دخل فى السنة التاسعة . القناعيس . جمع قنعاس ، وهو العظيم من الإبل .
(٧٣) عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ .
(٧٤) انظر : عبد الرحمن ياغى ، أبعاد العملية الأدبية ، ص ٣٤ - ٥٢ ، وكتابى قضايا فى النقد والشعر ، ص ٧٦ - ٧٩ .
(٧٥) نقد الشعر ، ص ١٣ .
(٧٦) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ .
(٧٧) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٣ - ٤ .
(٧٨) سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ ، والبرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٧٩) عيار الشعر ، ص ٣ .
(٨٠) راجع : بناء القصيدة ٩٨ - ١٠٦ .
(٨١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٢١٤ .
(٨٢) العمدة ١ : ٢٠٠ .
(٨٣) ديفد ديتش : مناهج النقد الأدبى ، ص ٢٧٦ .
(٨٤) البيان والتبيين ٢ : ٩ .
(٨٥) مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ص ٢٦١ .

مفهوم العلامة في التراث

محمد عبد المطلب

إن التحرك وراء أى مصطلح للكشف عن أبعاده يقتضى أوليا طرق أبواب المعجم للإحاطة بالمنطلقات الأساسية ، التى عن طريقها يمكن تلمس اتصاله بالاستعمالات الفنية عموما ، وما يتصل منها بالبحث اللغوى خصوصا .

ومصطلح (العلامة) يقترب كثيرا من مفهوم الأمارة والسمة ، أى ما يتخذ وسيلة لتعرف الشىء ، أخذا من (ميسم الحديد) ، الذى يستخدم شعارا للقوم عند الرحيل[1] .

ولا يبتعد ابن منظور كثيرا عن هذا المفهوم فى تحديد مدلول اللفظة ، حيث ربطها بـ (السمة) من ناحية ، وربطها بـ (الإعلام والإشهار) من ناحية أخرى ؛ وعلى ذلك قول الشاعر :

فتعرفونى إننى أنا ذاكم شاكٍ سلاحى فى الحوادث مُعْلَمُ

واستخدام لفظة (العلامة) يأتى مع وعى مستخدمها وقصده إليها فى جانبها المعنوى ، أو جانبها المحسوس ؛ فالفارس يجعل لنفسه (علامة الشجعان ؛ فيقال : (أَعْلَمَ الفارس) . قال الأخطل :

مازال فينا رباط الخيل مُعْلَمَةً وفى كليب رباط اللؤم والعار

وقد تأخذ العلامة طبيعة كلية يكون التحرك منها إلى ما تدل عليه ذا اتساع وشمول يغطى أبعادا زمانية ومكانية لا نهائية ؛ ومن هنا جاء فى التنزيل فى صفة عيسى عليه السلام «وإنه لَعِلْم للساعة» (الزخرف ، آية ٦١) ، وهى قراءة أكثر القراء . وقرأ بعضهم «إنه لعَلَم للساعة» ؛ والمعنى أن ظهور عيسى ونزوله إلى الأرض علامة تدل على اقتراب الساعة .

وتأخذ العلامة أيضا طبيعة جزئية تدور فى إطار المحسوسات ليستدل ببعضها على بعض ، فيقال لما يبنى فى جَوَادِّ الطريق من المنازل ليستدل به على الطريق : (أعلام) ؛ و(المَعْلَم) : ما جعل علامة وعلما للطريق والحدود .

ويضيق مفهوم اللفظة كذلك فيتصل بما يحدث من أثر فى (رسم الثوب) ورَقْمِه فى أطرافه ؛ فاستخدام (العلامة) يرجع إلى أمرين : (الوسم والعلامة)[2] . ويمكن أن نجد تحديدا آخر لمفهوم (العلامة) يعتمد على قيم الموافقة والمخالفة بينها وبين غيرها من الدوال التى تتصل بها على نحو من الأنحاء ؛ فأبو هلال العسكرى يعرض للفرق بين الدلالة والعلامة ، فيرى أن (الدلالة) على الشىء ما يمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه ، كالعالم ، لما كان دلالة على الخالق ، كان دالا عليه لكل مستدل به ؛ أما علامة الشىء فهى ما يعرف به المعلم له ومن شاركه فى معرفته دون كل واحد ؛ فالحجر تجعله علامة لدفين تدفنه فيكون دلالة لك دون غيرك ، ولا يمكن لغيرك أن يستدل به عليه إلا إذا وافقته على ذلك ، كالتصفيق تجعله علامة لمجىء زيد ، فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه ، ثم يجوز أن تزيل علامة الشىء بينك وبين صاحبك فتخرج من أن تكون علامة له . ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشىء من أن تكون دلالة عليه ؛ فالعلامة تكون بالوضع ، والدلالة بالاقتضاء .

وتمتد هذه المفارقة إلى لفظة (الآية) ؛ إذ إن الآية فيها معنى العلامة ، مضافا إليها جانب هامشي هو (الثبوت) ، من قولك : (تأييت بالمكان) إذا تحبست وتثبت به ، قال الشاعر :

وعلمت أن ليست بدار إبايةٍ
فكصفقة بالكف كان رقادى

أى ليست بدار تحبس وتثبت[3] .

وتمتد هذه المفارقة كذلك إلى عقد الصلة بين (العلامة) و (الأثر والسمة) ؛ ذلك بأن أثر الشيء يكون بعده ، وعلامته تكون قبله ، فنقول : الغيوم والرياح علامات المطر ، ومدافع السيول آثار المطر .

فالفرق بين العلامة والسمة ، أن السمة ضرب من العلامات مخصوص ؛ وهو ما يكون بالنار فى جسد حيوان ، مثل سمات الإبل وما يجرى مجراها[4] . وتكاد تكون (الأمارة) ممثلة لجانب من مدلول العلامة ، هو ما يتصل بالناحية الظاهرة فيها ؛ لأن أصل الكلمة هو الظهور ، ومنه قيل : أمر الشيء إذا كثر ، ومع الكثرة ظهور الشأن ، ومن ثم قيل : الأمارة لظهور الشيء ، وسميت المشورة أمارة لأن الرأى يظهر بها[5] . وتأتى لفظة (الرسم) أيضا لتتصل بمفهوم العلامة ، على معنى أنها تأتى لإظهار الأثر فى الشيء ليكون علامة فيه ؛ أما العلامة فتكون ذلك وغيره ؛ ألا ترى أنك تقول : علامة مجيء زيد تصفيق عمرو ، وليس ذلك بأثر[6] .

وبين الرمز والعلامة ، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعا إشاريا يفهم منه ما يفهم باللفظ والعبارة ، فقد تتحرك الشفتان بكلام غير مفهوم فيكون ذلك إشارة لشيء ما ؛ وقد يأخذ الرمز طابعا حركيا ، كالإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم ؛ وقد يأخذ طابعا أكثر اتساعا ليشمل كل «ما يشار إليه مما يبان بلفظ ، بأى شيء أشرت إليه ، بيد أو بعين»[7] .

ويدقق الدكتور زكى نجيب محمود فى الفارق بين العلامة والرمز ، ويرى أن أبسط أساس للتفرقة هو القول بأن العلامة هى الشيء الذى نتخذه مشيرا يدل على وجود شيء سواه ؛ إما لأن الشيئين قد وجدناهما دائما مرتبطين ، كالدخان الذى يكون علامة على وجود النار ، والبرق الذى يكون علامة على أن صوت الرعد وشيك الوصول ، وانطباع قدم آدمية على الرمل ودلالته على أن الإنسان قد وطىء المكان ؛ وإما لأن الناس قد اتفقوا اتفاقا على أن يكون أحد الشيئين دالا على الآخر ، كالنور الأحمر ودلالته فى حركة المرور . وكثير جدا من كلمات اللغة علامات متفق على مدلولاتها ؛ وكذلك رموز الرياضة ، وبعض الإشارات البدنية .

أما الرموز بالمعنى الدقيق ، فهى تلك التى لا يكتفى فيها بمجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط ، طرف العلامة الدالة من جهة ؛ وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إليها مجرد الدلالة على شحنة عاطفية من نوع معين مقصود ، يراد لها أن تنزو فى نفس الرائى أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهورية العربية المتحدة — مثلا — له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد الدلالة ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ فى النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم .

وهذا يصدق على كثير جدا من تقاليد المجتمع وأوضاعه وشعائره التى يراد لها أن تؤدى وظيفة رمزية ؛ أى أن تثير فى أعضاء المجتمع ضربا معينا من المشاعر التى يراد لها أن تؤدى إلى صيانة المجتمع وتماسكه ، كمشاعر التوقير والقداسة ، أو الرهبة والخوف والمرح وغيرها . فالهلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لكل منهما مدلولها المعين ؛ إذ هما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا . والسواد والبياض فى الحزن والفرح ، وكذلك البكاء والضحك ، وإن يكن الأولان رمزين اتفاقيين ، والآخران رمزين طبيعيين ، إلا أنها كلها رموز لها دلالة العلامة الدالة أولا ، ثم فوق ذلك بطانة من شعور ووجدان .

فاللغة وهى منطوقة تتكون من مجموعة من أصوات ؛ وكذلك تتكون وهى مكتوبة من مجموعة من ترقيمات على الورق وغيره ؛ وفرق كبير بين الكلمة أو العبارة من حيث طبيعتها وهى أصوات منطوقة أو ترقيمات مكتوبة ، والحالات التى جاءت تلك الكلمة أو العبارة لترمز إليها .

والحق أننا قد ألفنا استخدام اللغة إلفا شديدا حتى لنظن أن الكلمة هى نفسها الشيء الذى جاءت الكلمة لتدل عليه .

اللغة إذن ، بكل ما لها من أهمية وخطر فى الحياة الاجتماعية ، هى مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم ؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية ، وبغيرها يستحيل التفاهم ، وتستحيل الصلة بين الأفراد . والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية ؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية ؛ وغاية ما فى الأمر أنك ترانا نرمز بكائن مادى إلى كائن مادى آخر . لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلها عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية ؛ فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى بطبيعته ؛ إذ تحول حالات الفرح والحزن ، والارتياح والغضب ، والحب والكراهية — وهى حالات نفسية — إلى كلمات تنطق وتكتب . والنطق هواء والكتابة مداد ، وكلاهما مادى ، لكننا نضطر إلى ذلك اضطرارا ؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه ، أو على مسمع من أذنيه[8] .

(٢)

ويقودنا هذا التحليل لمفهوم العلامة إلى اتصاله بعملية الكشف والبيان ، التى تقوم أساسا على رصد كثير من الظواهر المادية والمعنوية ، واتخاذها وسيلة للوصول إلى ما يرتبط بها بوصفها مقدمه أو نتيجة . ومن هنا كان الجاحظ دقيقا فى استخدام كلمة (البيان) مدخلا للحديث عن وسائل التّعرّف التى يستعين بها الإنسان على الوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى .

فـ (البيان) اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله ، كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أى جنس كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر ، والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام ؛ فبأى شيء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان فى ذلك الموضع[9] .

وقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ؛ وقد حصرها فى خمسة أشياء : اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التى تسمى نصبة . والنصبة هى الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات . وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها ، وإن اشتركت فى أمر جماعى هو الكشف عن أعيان المعانى فى الجملة ، ثم عن حقائقها فى التفسير ، وعن أجناسها وأقدارها ، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها فى السار والضار ، وعما يكون منها لغوا بهرجا ، وساقطا مُطَّرَحاً[١٠] .

وقد قصر الرمانى هذا البيان على أربعة أقسام : كلام وحال وإشارة وعلامة ، وإن أعطى القسم الأول أهمية خاصة عندما جعله على قسمين :

الأول : كلام يظهر به تميز الشىء عن غيره ؛ فهو بيان .

الثانى : كلام لا يظهر به تميز الشىء ، فليس ببيان ، كالكلام المخلط ، والمحال الذى لا يفهم به معنى .

وليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن ، من قِبَل أنه قد يكون على عىّ وفساد ؛ كقول السوادىّ وقد سئل عن أتان معه فقيل له : ما تصنع بها ؟ فقال : أحبلها وتولد لى ؛ فهذا كلام قبيح فاسد ، وإن قد فهم به المراد ، وأبان عن معنى الجواب .

وحسن البيان فى الكلام على مراتب ؛ فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن فى العبارة ، من تعديل النظم حتى يحسن فى السمع ، ويسهل على اللسان ، وتتقبله النفس تقبل البرد ، وحتى يأتى على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة .

ويأتى البيان اللفظى فى الكلام بأن يكون مركبا على نحو مخصوص ؛ فلا يخلو أن يكون باسم أو صفة ، أو تأليف من غير اسم للمعنى أو صفة ؛ كقولك : غلام زيد ؛ فهذا التأليف يدل على الملك من غير ذكر له باسم أو صفة . ودلالة الاشتقاق كدلالة التأليف فى أنه من غير ذكر اسم أو صفة ؛ كقولك : قاتل ؛ تدل على مقتول وقتل من غير ذكر اسم أو صفة لواحد منهما ، ولكن المعنى مضمن بالصفة المشتقة وإن لم تكن له[١١] .

وإذا ارتبطت الدلالة عموما باللفظ ، فإن الإشارة تتسع لما يفاد من الحركة بأجزاء الجسم ، كاليد والرأس والعين والحاجب والمنكب ؛ ويتم ذلك غالبا إذا تباعد الشخصان .

ولا تنفصل الإشارة عن اللفظ انفصالا كاملا ، بل هما شريكان ؛ إذ هى تدعمه وتترجم عنه ، وتنوب عنه ، ولا «تعدوالإشارة أن تكون ذات صورة معروفة ، وحلية موصوفة ، على اختلافها فى طبقاتها ، ودلالاتها ، وفى الإشارة بالطرف والحاجب ، وغيرذلك من الجوارح ، مرفق كبير ، ومعونة حاضرة ، فى أمور يسترها بعض الناس من بعض ، ويخفونها من الجليس وغير الجليس ، ولولا الإشارة لم يتفاهم معنى خاص الخاص ، ولجهلوا هذا الباب ألبتة»[١٢] .

وتأتى الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة اللفظ ؛ فهى الجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أى أنه لا يمكن أن يتحقق كلام فى أى شكل من الأشكال ، أو مستوى من المستويات ، فى النثر أو فى الشعر ، إلا بظهور الصوت ؛ ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس ؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتى والجانب الحركى فى الإشارة ؛ فتمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة هو جُمّاع الدلالة الحقة[١٣] .

والدلالة (بالخط) تمثل جانبا فى عملية الكشف والبيان ؛ فالقلم أحد اللسانين ، بل هو أبقى أثرا ، وأوسع انتشارا . ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر ، والقلم مطلق فى الشاهد والغائب ، والكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس فى كل زمان ، واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره[١٤] .

وتتحقق أهمية الخط فى مجال البيان من أن وضعه جاء تاليا للفظ ؛ فوضع «اللفظ لأداء المعنى الحاصل فى الذهن المشعر به للمسمع ؛ إذ لا وقوف على ما فى الذهن ، ووضع الخط لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه .

«فإذا أردت إيقافك أحدا على ما فى ذهنك من المعانى تكلمت بألفاظ وضعت لها ؛ وإذا أردت تأدية ألفاظ لذلك الإيقاف إلى أحد بغير شفاة ، نقشت النقوش الموضوعة لتلك الألفاظ ، فيطالع تلك النقوش ، ويفهم منها تلك الألفاظ ، ومن الألفاظ تلك المعانى ، ولا علاقة معقولة بين المعانى والألفاظ على الأمر العام ، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة ، ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط ، كالعربية والرومية وغيرهما .

«وأما الموازنة بينه وبين اللفظ ، فالأصل فى ذلك أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها : من حيث إن الخط دال على الألفاظ ، والألفاظ دالة على الأوهام ، ولاشتراك الخط واللفظ فى هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما فى كثير من أحوالهما ، وذلك أنهما يعبران عن المعانى ، إلا أن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ؛ وهو إن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر فى حيز ، قائم فى مكانه»[١٥] .

و (العقد) يمثل لونا من ألوان البيان أيضا ــ وهو الحساب ــ دون اللفظ والخط ، لكنه من جانب الاحتياج البشرى إليه يصبح عاملا مهما فى تدقيق التعامل بين الناس ، أو بينهم وبين ما يحيط بهم ، فيتخذون منه وسائل ترشدهم إلى التعامل الزمنى مثلا .

وعلى هذا يكون تسرب الخلل إلى نوع من أنواع البيان السابقة ، وهى اللفظ والخط والعقد ، فيه فساد لنظام الحياة البشرية ، وفساد لحقيقة الوجود ذاته ، حيث تسقط المنافع ، وتضيع المصالح ، ويختل النظام[١٦] .

وتمثل (النصبة) نوعا من أنواع البيان الذى يعتمد على دقة الملاحظة وعمق الإدراك ؛ وقد عدها الجاحظ «الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيرة بغير اليد ؛ وذلك ظاهر فى خلق السموات والأرض ، وفى كل صامت وناطق ، وجامد ونام ، ومقيم وظاعن ، وزائد وناقص ؛ فالدلالة فى الموات الجامد ، كالدلالة فى الحيوان الناطق ؛ فالصامت ناطق من جهة الدلالة ، والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول :

«سل الأرض فقل : من شق أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ، فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا ...... وقال خطيب

من الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميت : الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس .

«ومعنى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا ، وهذا القول شائع فى جميع اللغات ، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات»(١٧) .

(٣)

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ، حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ؛ وهو ما يسميه الفارابى (مقولة) . والمقولات بعضها يعرفنا ما هذا المشار إليه ، وبعضها يعرفنا كم هو ، وبعضها يعرفنا كيف هو ، وبعضها يعرفنا أين هو ، وبعضها يعرفنا متى هو ، أو كان أو يكون ، وبعضها يعرفنا أنه مضاف ، وبعضها أنه موضوع ، وأنه وضع ما ، وبعضها أن له على سطحه شيئا ما يتغشاه ، وبعضها أنه ينفعل ، وبعضها أنه يفعل .

وترتد المقولات عموما إلى ما كان ملفوظا به ، سواء دل أو لم يدل ؛ ذلك أن القول يعنى على المعنى الأعم كل لفظ ، سواء كان دالا أو غير دال ؛ أما على المعنى الأخص فلابد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسما ، أو كلمة ، أو أداة ، وكلها تعتمد على ما هو مركوز فى النفس من المعانى المحددة(١٨) .

وبهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفى ، والآخر واضح محسوس ؛ والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ؛ وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما مطلقا ، وإنما هو تلازم عرفى ، كان من الممكن ألا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

إن «المعانى القائمة فى صدور الناس ، المتصورة فى أذهانهم ، والمتخلجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة فى معنى معدومة ؛ لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا»(١٩) .

فالمعانى الدائرة فى النفوس ليس لها حدود تحدها من جهة متلقيها إلا بوقوعه على علاماتها الدالة عليها ؛ وبهذا يتجلى الغامض ، ويقيد المطلق ، ويصبح الغفل موسوما ، والموسوم معلوما . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، ودقة المدخل ، يتحول ما فى ذهن المرسِل إلى ذهن المتلقى . «وكلما كانت الدلالة أوضح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع .

والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان»(٢٠) .

ولا يمكن أن تنطلق العلامة من حدود الحرف المفرد ؛ إذ لا دور له فى الدلالة على إطلاقها . ولأن الحروف محدودة العدد ، لم تكن كافية فى الدلالة على جميع ما يتفق أن يكون فى الضمير . ومن هنا كان الداعى إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاة حرف حرفاً ، فتحصل ألفاظ على حرفين أو حروف ، «فيستعملونها علامات أيضا لأشياء أخر ، فتكون الحروف والألفاظ الأول علامات لمحسوسات يمكن أن يشار إليها ، ولمعقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها ؛ فإن كل معقول كلى له أشخاص غير أشخاص المعقول الآخر ، فتحدث تصويتات كثيرة مختلفة ، بعضها علامات لمحسوسات — وهى ألقاب — وبعضها دالة على معقولات كلية لها أشخاص محسوسة ، وإنما يفهم من تصويت تصويت أنه دال على معقول معقول متى كان تردد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه ، وعلى كل ما يشابهه فى ذلك المعقول ، ثم يستعمل أيضا تصويت آخر على شخص تحت معقول ما آخر ، وعلى كل ما يشابهه فى ذلك المعقول»(٢١) .

وتغاير العلامة يقتضى تغاير المعنى الذى تشير إليه ؛ ذلك «أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة ؛ وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف ، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة ، وواضع اللغة حكيم لا يأتى فيها بما لا يفيد ؛ فإن أشير منه فى الثانى والثالث إلى خلاف ما أشير إليه فى الأول كان ذلك صوابا . فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعانى ، وعين من الأعيان فى لغة واحدة ، فإن كل واحد منهما يقتضى خلاف ما يقتضيه الآخر ، وإلا لكان الثانى فضلا لا يحتاج إليه . وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء ؛ وإلى هذا أشار المبرد فى تفسير قوله تعالى : (لكل جعلنا منكم شرعة ومنها جا) ؛ قال : فعطف شرعة على منهاج ، لأن الشرعة لأول الشيء ، والمنهاج لمعظمه ومتسعه»(٢٢) .

وليس معنى هذا إغفال دور الحرف تماما فى الدلالة ، بل إن بعض الحروف تحمل جزءا من المعنى إلى بنية الكلمة ؛ ومن هنا كان المقابل الاستبدالى حاملا على عاتقه تبعة إيصال المعنى إلى المتلقى . فإذا نظرنا إلى حرف (كالباء) — مثلا — لوجدناه يلعب دورا مؤثرا بالحضور والغياب ؛ فإذا اتصل بالفعل (طاب) وجدناه يدل على معنى معين هو صلاحيته للحلول محل عدد من الحروف الأخرى ، (كالراء) فى (طار) ، و (الفاء) فى (طاف) ، و (الشين) فى (طاش) ؛ كما أن (الطاء) تدل على معنى معين هو أنها مقابل استبدالى (للتاء) فى (تاب) ، و (الثاء) فى (ثاب) ، و (الخاء) فى (خاب) ، و (الذال) فى (ذاب) ، و (الراء) فى (راب) ، و (السين) فى (ساب) ، و (الشين) فى (شاب) ، و (العين) فى (عاب) ، و (الغين) فى (غاب) .

وجزء المعنى الذى ينسب إلى هذه الحروف جزء سلبى ؛ فمعنى (الطاء) فى (طاب) أنها ليست تاء ولا ثاء ولا خاء الخ .

ومثل الاستبدال فى تغيير معنى الكلمة ، وإثبات قدرة الحرف على حمل جرثومة المعنى ، مثل عمليتى الإضافة والاستخراج ؛ فإذا أضفنا (الميم) فى أول كلمة (قاعد) تغير المعنى ، وأصبحت الكلمة (مقاعد) ، وأصبح للميم معنى هو إضافتها معنى جديدا للكلمة . وعلى هذا يمكن القول إن كل حرف من حروف الكلمة يحمل جرثومة المعنى من جهتين : الأولى إيجابية ؛ وهى دلالة صوته على بيئته من الكلمة . والثانية سلبية ؛ وهى كونه مقابلا استبداليا لعدد من الحروف الأخرى(٢٣) .

والاهتمام بالحرف المفرد وإن كان خارج إطار الدلالة على وجه العموم ، فإن له أهمية خاصة فيما يتصل باختيار اللفظة فى العملية الإبداعية على وجه الخصوص . ويبدو مرجع ذلك إلى أن القدامى قد أعطوا عناية خاصة لعملية النطق ؛ ومن هنا كان فى التقدير دائما وعى

المبدع بمستويات الصياغة صوتيا ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلوك اللغوى ، وبردود الفعل التى تصاحب عملية التلقى .

وقد اهتم القدماء بأساسين صوتيين : أحدهما يتصل بالمخرج ، والآخر بكمية المنطوق ، أى بالكم والكيف . وقد أثر ذلك تأثيرا بالغا فى تقويم النص الأدبى ، حيث تستريح الأذن لوقع كلام معين ، وتأبى غيره لما فيه من نبو أو تنافر .

(٤)

والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أى أن حركات اللسان لن تتحول إلى ألفاظ وكلام موزون أو منثور إلا من خلال الصوت ، ولن تتحول الحروف إلى كلام إلا بالتقطيع والتأليف[٢٤] .

والواضح أن علماء العربية كان لهم اهتمام خاص بتحديد مفهوم الكلمة ، وحاولوا التوصل إلى حدود واضحة . وقد اكتفى بعضهم فيها بالجانب الذى يتصل بتركيب الحروف ؛ فكل ما انتظم من حرفين فصاعدا من الحروف المعقولة صح أن يكون جزءا من الكلام . ولابد من ملاحظة جانب الإفادة وجانب الانتظام ؛ فمن أتى بحرف ثم مضى زمان قبل أن يأتى بحرف آخر ، لم يصح وصف فعله بأنه كلام[٢٥] .

وعلى هذا فالبعدان المكانى والزمانى ملاحظان فى تحديد مفهوم الكلمة ، مضافا إليهما البعد الدلالى ؛ فالكلمة هى اللفظة الموضوعة للمعنى المفرد . ويرى السكاكى أن المقصود بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة . وإذا كان معناها مستقلا بنفسه ، وغير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ، مثل (عِلْم وجَهْل) ، سميت اسما ؛ وإذا اقترن ، مثل (عَلِم وجَهِل) سميت فعلا ؛ وإذا كان معناها لا يستقل بنفسه ، مثل (من وعن) ، سميت حرفا .

ويمكن أن يفسر الاستقلال بالنفس بأنه الذى يتم به الجواب ، كقول القائل : زيد ، فى جواب من يقول : من جاء ؟ ، و : قرأ ، إذا سألت : ماذا فعل ؟ ، وبخلاف ذلك إذا قيل : (إذا) ، أو (على) فى جواب : أين قرأ ؟[٢٦] .

ولم يغب عن الذهن أن الإفراد غير مقصود لذاته ، بل « الغرض الأصلى من وضع الكلمة هو التركيب ، لامتناع وضعها إلا لفائدة ، وامتناع الفائدة فيها غير مركبة ، لامتناع استعمالها من أجل إفادتها المسميات ، لاستلزام الدور ، لتوقف إفادتها لها على العلم بكونها مختصة بها ، غير مستوية النسبة إليها وإلى غيرها ، لاستحالة ترجح أحد المتساويين على الآخر ، وتوقف العلم باختصاصها بها على العلم بها أنفسها ابتداء ، مع امتناع عد ما سبق إلى الفهم عند التلفظ بها بمجرد القصد إلى مسمياتها فائدة بشهادة الوجدان »[٢٧] .

ويبدو أن مشكلة الحرف ودوره فى الدلالة كانت وليدة لثنائية اللفظ والمعنى ؛ حيث أقام القدماء مفهومهم للكلمة على هذا الأساس . وهنا جاء التساؤل عن الحروف وهل هى موضوعة لمعنى أيضا ؟ وقد ناقش ابن يعقوب المغربى هذه القضية مناقشة تفصيلية من خلال تناوله (لوضع اللفظ) ، ملاحظا أن هناك وضعا آخر يتصل بالدلالة على نحو من الأنحاء ، كوضع (الإشارة) و (الأمارة) ونحوهما ؛ أما هنا فالمقصود (تعيين اللفظ للدلالة على معنى) ، فيخصص اللفظ من بين سائر الألفاظ بأنه لهذا المعنى الخاص ، ليفهمه منه من عنده ذكر من علم بهذا الوضع .

وعلى هذا تخرج المواضعة بواسطة القرينة وهى المجاز ؛ أى أن العلم بوضع ذلك اللفظ كاف فى فهم معناه عند إطلاقه عليه . وهذا يشمل وضع (الحرف) ؛ لأنه يقتضى فهم معناه عند سماعه ، من غير توقف على قرينة ، وإنما يحتاج إليها إذا أريد به غير ما وضع له أولا ، كالمجاز ؛ لكن يرد على هذا بأن يقال : فما معنى أن دلالة الحرف بتقدير مدخوله ؟ لأن هذا مشهور فى الحرف ؛ فحينئذ يتحقق بذلك توقفه على غيره ، فلا يفهم معناه بمجرد العلم بوضعه . والجواب عن ذلك : أن سماع الحرف كاف ــ بعد العلم بوضعه ــ فى فهم المعنى بالنظر إلى نفسه ؛ بمعنى أنه لم تصحب وضعه القرينة ، ولا جعلت شرطا عند الوضع فى فهم معناه ؛ وهذا هو المراد بالدلالة بالنفس ؛ وإنما جاء التوقف بالنظر إلى المعنى لكونه نسبيا لا ينفهم إلا من جهة ما تعلق به . ويتمم ذلك بأن يدعى أن معنى كونه نسبيا ، كونه ملحوظا لغيره ، لا لكونه ذا نسبة تتعلق بين شيئين فقط .

فالحرف وضعه الواضع للمعنى الملحوظ ليتوصل به إلى غيره ، فإنه كما يفتقر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لذاته نسبيا ، كان بأن توقف فهمه على فهم غيره ، أو غير نسبى بأن لم يتوقف ، كذلك يفتقر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لغيره ، وحينئذ يكون الحرف بالنظر إلى وضعه نفسه كافيا فى الدلالة ، ولا يضر كون المعنى نفسه لا يفهم نسبيا إلا بالنظر إلى معنى آخر يدل على لفظ سوى الحرف ، لأن ذلك أمر عارض ، انجر إليه الأمر عند الاستعمال .

ويمكن عقد المقارنة بين احتياج الحرف لغيره ، والاسم المحتاج للإضافة ؛ إذ إن الحرف لم يوضع أصلا مقترنا بمجروره مثلا . وكذلك لا ضرر فى وضع الاسم للمعنى النسبى المفتقر إلى ملازمة الإضافة ؛ لأن هذا الافتقار أمر عارض ، ولأن لزوم الإضافة لا يقتضى وضع الاسم معها ؛ إذ غاية ما يقتضيه لزومها أن الاستعمال لا ينفك عنها لأنه وضع كذلك ، ويكون هنا الفرق بينه وبين الاسم الموضوع للمعنى النسبى الملازم للإضافة ، حتى صح أن يخبر عن الاسم دون ذكر من كونه روعى ولوحظ لغيره لا لذاته ، فإن الملاحظ لغيره لا يقدر أن يحكم عليه ، ولا يصلح لذلك .

ويتضح ذلك بما قالوه وهو أن البصر فى إدراك المبصرات كالبصيرة فى المعانى المدركات ؛ فكما أن الناظر إلى صورة فى المرآة ، متوجها لتلك الصورة بخصوصها ، لا يقدر أن يحكم على المرآة حال توجهه إلى الصورة ، ولو كانت المرآة مدركة فى تلك الحالة لتوغله فى الصورة وإقباله عليها وجعل المرآة مرآة لتلك الصورة ووسيلة إليها ، فلا يستطيع أن يراعى جوانبها وأحوالها ليحكم عليها .

كذلك الناظر فى حال الاسم والفعل مقبلا على شأنهما ، بجعل معنى الحرف الذى هو الابتداء من مضمون الثانى . ولا يقال الابتداء هو الوسيلة ؛ وهو المتوسل إليه ؛ لأنه وسيلة من حيث إنه ابتداء من شىء ما ، ومتوسل إليه ، من حيث إنه ابتداء السير من مكان مخصوص . ولذا لا يمكن الحكم على معنى الحرف حينئذ لأنه لوحظ لغيره ، ولو لوحظ لذاته لعبر عنه بالاسم ، ولوجب صحة الحكم عليه كما يصح الحكم على المرآة إذا لم تجعل وسيلة ، بل جعلت مقصودة للإحاطة حينئذ بأحوال كل منهما ، حيث قصدا بالذات ، فنقول :

المرآة مجلوة ــ مثلا ــ وابتداء السير من البصرة أحسن من ابتدائه من الكوفة .

ولمثل هذا لا يصح الحكم على الفعل ؛ فإذا قلت : « قام » ، فهو من حيث دلالته على القيام ملحوظ لذاته ، وبذلك فارق الحرف ، ومن حيث إن فيه نسبة مقصودة للفاعل لا لذاتها لا يصح الحكم عليه ؛ إذ لا يستطاع الحكم على غير ملحوظ لذاته كما فهم من المرآة .

ولما كانت دلالة الحرف الحقيقية هي دلالته على المعنى المتوسل إليه ، وهو الخاص لكون معناه الأصلي نسبيا مقصودا لغيره ، ولا تحصل تلك الدلالة إلا عند ذكر الدال على المعنى المقصودة أحواله ، وهو الاسم والفعل ، قيل إن معنى الحرف مخصوص ، وهو في (من) ــ مثلا ــ ابتداء سير من البصرة مثلا . فإذا أفاد الحرف هذا المعنى رد بنوع من الاستلزام ، وهو استلزام الأخص للأعم إلى المستقل الذي هو مطلق الابتداء[٢٨] .

ويشك الدكتور إبراهيم أنيس في أن القدماء لم يخطر في أذهانهم أن الإفراد في الكلام المتصل لا يمكن تصوره إلا بالسكتات أو الوقفات على مجموعات صوتية من هذا الكلام . ومسألة السكتات أو الوقفات مرجعها إلى الناطق بالكلام ؛ فهو إن شاء وقف بعد حرفين أو ثلاثة أو عشرة أو أكثر . ويتكون نطقه حينئذ من مجموعات صوتية تختلف طولا وقصرا ؛ منها ما ينطبق على الكلمة الواحدة ، ومنها ما قد ينطبق على كلمتين أو أكثر . ولو كانت اللغات تحتم الوقوف عند آخر كلمة في أثناء الكلام ، لأمكن حينئذ تحديد الكلمات على أساس صوتي محض ، ولأمكن أن يكون للإفراد في اصطلاح هؤلاء العلماء دلالة صوتية واضحة[٢٩] .

فالدلالة ذات أهمية خاصة في تحديد مفهوم اللفظ المفرد من خلال المقارنة بين (الكلام) الذي يستقل بنفسه ، و (القول) الذي ينطق به اللسان على وجه التمام أو النقصان ؛ فالأول مفيد لمعناه ، وقد أسماه النحويون (الجمل) ، نحو : زيد أخوك ، وقام محمد ، وفي الدار أبوك ، وصه ، ورويد ؛ فكل لفظ استقل بنفسه ، وجاء منه ثمرة معناه فهو كلام .

أما الثاني ما كان بضد ذلك ، زيد ، محمد ، إن ، كان أخوك . فكل كلام يمكن أن نعده قولا ؛ وليس كل قول كلاما[٣٠] . وقد ينضاف إلى مفهوم الكلام عنصر المتلقي ، على أساس أن الفائدة تعود إليه ، فإذا أطمأنت نفسه إلى المعنى وسكنت إليه ، كان ما تلقاه كلاما مفيدا ، وإلا لم يكن مفيدا .

وعنصر الإفادة يرتبط بالبحث النحوي ، إذ إن الدراسة اللغوية ترى أن الكلام يكون اسما لكل ما يتكلم به ، دون وضع عنصر الإفادة شرطا في التعريف . ويضيف ابن عقيل إلى ذلك أن (الكلم) ما تركب من ثلاث كلمات فأكثر ، كقولك : إن قام زيد . أما الكلمة فهي اللفظ الموضوع لمعنى مفرد[٣١] .

(٥)

يرسم ابن جني صورة أولية للمواضعة لعلها أقرب ما تكون إلى رصد احتياج الإنسان إلى التعامل مع غيره . وطبيعة المواضعة في هذا تعتمد على وجود لزومي للإبانة عن الأشياء ، فيتم وضع لكل واحد منها سمة ولفظا ، إذا ذكر عرف به مسماه ليمتاز من غيره ، وليغني بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره لبلوغ الغرض في إبانة حاله ، بل يحتاج في كثير من الأحوال إلى ذكر ما لا يمكن إحضاره ، ولا إدناؤه ، كالفاني ، وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد ، كيف يكون ذلك لو جار ، وغير ذلك مما هو جار في الاستحالة والبعد مجراه ، فكأنهم جاءوا إلى كل واحد من بني آدم فأوموا إليه وقالوا : إنسان إنسان إنسان . فأي وقت سمع هذا اللفظ علم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق ، وإن أرادوا سمة عينه أويده أشاروا إلى ذلك ، فقالوا : يد ، عين ، رأس ، قدم ، أو نحو ذلك . فمتى سمعت اللفظة من هذا عرف معناها ، وهلم جرا فيما سوى هذا من الأسماء والأفعال والحروف[٣٢] .

وتعتمد المواضعة على القصد والوعي بما يتم التواضع عليه ؛ فالكلام يتعلق بالمعاني والفوائد نتيجة للمواضعة لا لشيء من أحواله وهو قبل المواضعة ، إذ لا اختصاص له . ولهذا جاز في الاسم الواحد أن تختلف مسمياته لاختلاف اللغات ، وهو بعد وقوع التواضع يحتاج إلى قصد المتكلم له واستعماله فيما قررته المواضعة . ولا يلزم على هذا أن تكون المواضعة لا تأثير لها ؛ لأن فائدتها تمييز الصيغة المقصودة[٣٣] .

ويبدو أنه قد سيطر على القدماء تصور ثنائي لعملية المواضعة ؛ فهناك تصور داخلي يجري في النفس ، وهناك معقول خارجي ملموس . وكل المعارف تمثل نوعا من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن ، حيث تجرد من ألفاظها الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها في الذهن من العوارض ، فتصير كائنا مجردا ، وعندما يضطر الإنسان إلى التعامل معها يأخذها مرة أخرى بأحوالها التي هي عليها ، ليصيرها إلى أن تحصل معلومة . وإذا تحقق هذا العلم أصبح من الممكن أن يحصلها مجردة ، وإذا فرغ من تعلمها أصبحت الأحوال المتصلة بها شيئا هامشيا ؛ لأن كل ما يطلبه علمه هو نتائج الأحوال[٣٤] .

وفي مرحلة تالية قد تضيق الألفاظ عن احتياج مستعملها ، فيلجأ إلى عمليات تالية توسع من دائرة اللفظ في ربطه بعناصر الأشياء ، فيطلب أن يجعل في الألفاظ ألفاظ تعم أشياء كثيرة من حيث هي ألفاظ ، كما أن في المعاني معاني تعم لأشياء كثيرة المعاني ، فتحدث الألفاظ المشتركة ، فتكون هذه الألفاظ المشتركة من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك ، وكذلك يجعل في الألفاظ المتباينة من حيث هي ألفاظ فقط ، كما أن في المعاني معاني متباينة ، فتحصل ألفاظ مترادفة .

ويجري ذلك بعينه في تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيها بتركيب المعاني المركبة التي تدل عليها تلك الألفاظ المركبة ، ويجعل في الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها ببعض ، متى كانت الألفاظ دالة على معان مركبة يرتبط بعضها ببعض ، ويتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساويا لترتيب المعاني في النفس[٣٥] .

ويتبع هذا التوسع في حركة المعنى التابعة من اللفظ امتداد آخر يقتضي ألا تتوقف المواضعة عند حدود اللفظة الواحدة ، بل تتعداها إلى ما أطلقنا عليه (الكلام المفيد) الذي يحسن السكوت عليه ؛ لأن القوة المدركة التي تفرق بين الأشياء ، وتميز بعضها عن بعض بعلامات تدل عليها ، تعود وتركبها نوعا من التركيب تتحرى به ما هو خارج

النفس فتحاكيه . وهو تركيب شبيه بتركيب القضايا المنطقية السالبة أو الموجبة ، أو شبيه بتركيب الأحكام الشرطية . وبعض هذا التركيب يعتمد على الاقتضاء ، مثل الأمر والنهي وغير ذلك مما يجرى مجراه :

« فتحدث حينئذ ألفاظ ، ويقع تأمل لها واصطلاح ، وأن يتم المحاكاة بها للمعقولات ، وتحدث به أصناف الألفاظ ، ويدل بصنف صنف منها على صنف صنف من المعقولات ، فتحصل الألفاظ الدالة أولا على ما في النفس ، وما في النفس مثالات ومحاكاة للتي خارج النفس ، وإنما قلنا أولا لأن انفراد المعاني المعقولة بعضها عن بعض ليس يوجد خارج النفس ، وإنما يوجد في النفس خاصة . والألفاظ ينفرد بعضها من بعض مدلولا بها على المعاني التي ينفرد في النفس بعضها عن بعض»[٣٦] .

ويرى العلوى أن الأشياء في التحقق والثبوت على مراتب أربع :
الأولى : تحققها في الذهن وتصورها ؛ وهذه المرتبة هي الأصل ، وعليها تترتب الموجودات الأخر ؛ لأن الشيء إذا لم يكن له تصور في الذهن وتحقق ، فإنه لا يمكن وجوده في الخارج بحال . ثم إن بعض التصورات الذهنية قد يستحيل وجودها في الخارج ، كما تقول في القديم تعالى ، والقدرة القديمة ، والحياة القديمة ؛ فإن هذه وإن أمكن تصورها في الذهن ، لكن لا حقيقة لها في الخارج بالبرهان العقلي . وتارة يكون له وجود في الخارج وهو سائر الممكنات .

الثانية : التحقق في الأعيان ؛ وهذا نحو ما يوجد في العالم من المكونات ، فإن لها تحققا في الوجود الخارجي والتعين الوجودي ، ولسنا نريد بالوجود العيني كل مدرك ، ولكن كل ما حله الوجود الخارجي عن الذهن ، مدركا كان أو غير مدرك .

الثالثة : الألفاظ الدالة على تلك الصور الخارجية والذهنية ؛ فإن هاهنا ألفاظا قد وضعت للدلالة عليها لضرب من المصلحة العقلية .
الرابعة : الكتابة الدالة على تلك الألفاظ . فالمرتبتان الأوليان لا تفتقران إلى المواضعة ، لأنهما عقليتان ؛ والمحتاج إلى المواضعة هو المرتبتان الثالثة والرابعة[٣٧] .

(٦)

الغرض الأساسي من المواضعة إذن ليس مجرد أن تصبح الألفاظ رموزا أو علامات على أشياء ، إذ إن التأمل فيها يؤدى بنا إلى أن ندرك أن إفادتها متوقفة على العلم بكونها موضوعة ، وهو بدوره يتوقف على العلم بتلك المسميات ، فلو أننا استفدنا العلم بتلك المسميات من تلك الأسامي لكنا كمن يدور في حلقة لا يدرى أين طرفاها . وعلى هذا يكون الهدف الأصلي من وضع المفردات لمسمياتها هو أن يضم بعضها إلى بعض ، لتتأتى الفائدة المركبة ؛ وهذا شيء يعم جميع المفردات مع ما يتركب منها . ويلزم على هذا أن يكون ذكر اللفظة المفردة وحدها بمنزلة صوت الحيوان في عدم تقديم الفائدة الكاملة[٣٨] .

فاللفظ موضوع لأجل المعنى : وهو سمة له ، وعلامة عليه . ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، وأن تتقدم عليها في تصور النفس ؛ لأنه لا يمكن أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل معرفة الأشياء .
إن الألفاظ المفردة — التي هي أوضاع اللغة — لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — ولكن لكي يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف ما بينها من فوائد . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها ، نكون قد وقعنا في الإحالة ، وهو أن يكون قد وضع للأجناس الأسماء التي وضعت لها لنعرفها بها حتى كأنه لو لم يكونوا قالوا : رجل ، وفرس ، ودار ، لما كان يكون لنا علم بمعانيها ، وحتى لو لم يكونوا قالوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجده في نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعقل نفيا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء .

كيف ؟ والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم . فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في العقل ، لكان ينبغي إذا قيل : زيد ، أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر لك بصفة .

وإذا افترضنا في العلم باللغات أنه كان من مبتدأ الأمر إلهاما ، فإن الإلهام في ذلك إنما يكون بين شيئين يكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له ، أو يكون أحدهما منفيا والآخر منفيا عنه . وإنه لا يُتصور مثبت من غير مثبت له ، ومنفى من غير منفى عنه . فلما كان الأمر كذلك ، أوجب ذلك ألا يعقل إلا مجموع جملة : فعل واسم ، كقولنا : خرج زيد ، أو اسم واسم كقولنا : زيد خارج . فما عقلناه منه وهو نسبة الخروج إلى زيد ، لا يرجع إلى معاني اللغات ، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى ، وكونها مرادة بها[٣٩] .

فالوضع ليس عملية جزئية يمكن التوقف عندها ، بل لابد من مجاوزتها حتى تتماسك عناصر التركيب ، كمن يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة ، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا عدّة معان .

ذلك أننا لم نأت بهذه الكلم لتفيد أنفسَ معانيها ، وإنما لتفيد وجوه التعلق التي بين الفعل الذى هو ضرب ، وما عمل فيه ، والأحكام التي هي محصول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغي أن ننظر في المفعولية من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمانا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علة للضرب ، أيتصور فيها أن تنفرد عن المعنى الأول الذى هو أصل الفائدة ، وهو إسناد ضرب إلى زيد ، وإثبات الضرب له ، حتى يعقل كون عمرو مفعولا به ، وكون يوم الجمعة مفعولا فيه ، وكون ضربا شديدا مصدرا ، وكون التأديب مفعولا له ، حين يخطر بالبال كون زيد فاعلا للضرب ؟

ذلك لا يتصور ؛ لأن عمرا مفعول لضرب وقع من زيد عليه ، ويوم الجمعة زمان لضرب وقع من زيد ، وضربا شديدا بيان لذلك الضرب ، وكيف هو وما صفته ، والتأديب علة له ، وبيان أنه كان الغرض منه .

وإذا كان كذلك بان وثبت أن المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو فى وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولهذا نقول إنه كلام واحد[٤٠] .

وليس معنى هذا أن عبد القاهر يقول إن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة أصلا ، ولكن معناه أنه لا يتعلق بها مجردة عن معانى النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها ، وإلا فإنك إذا فكرت فى الفعلين أو الاسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشىء ، وأيهما أولى أن تخبر به عنه ، وأشبه بغرضك ، مثل أن تنظر أيهما أمدح أو أذم ، وفكرت فى الشيئين تريد أن تشبه الشىء بأحدهما أيهما أشبه به ، كنت قد فكرت فى معانى أنفس الكلمات ، إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معانى النحو ، وهو أن أردت جعل الاسم الذى فكرت فيه خبرا عن شىء أردت فيه مدحا أو ذما أو تشبيها ، أو غير ذلك من الأغراض ، ولم تجىء إلى فعل أو اسم ففكرت فيه فردا ، ومن غير أن يكون لك قصد أن تجعله خبرا أو غير خبر[٤١] .

المزية إذن تكون فى التركيب ؛ لأن الألفاظ لا تفيد حتى تأتى على نحو خاص من التأليف ، ووجه معين من الترتيب ؛ فلو أننا عمدنا إلى بيت شعر ، أو فصل نثر ، وعددنا كلماته عدا كيف جاء واتفق ، وأبطلنا نضده ، ونظامه الذى عليه بنى ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرنا ترتيبه الذى بخصوصيته أفاد وأبان المراد ، كأن نقول فى (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) لأخرجناه من كمال البيان إلى المحال ، وسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أصبح من المحال أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص بمتكلم . وفى ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذى كانت له هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم ــ أعنى الاختصاص فى الترتيب ــ يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، والمنتظمة فيها على قضية العقل . ولن يتصور فى الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل . وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل والجمل المركبة ، وأقسام الكلام المدونة ، فقيل : من حق هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا أن يقع هنالك[٤٢] .

وأما من يحاول إرجاع المزية والفضيلة إلى الألفاظ المفردة ، فالغالب أنه يجعلها صفة للألفاظ لأجل دلالتها الوضعية على مسمياتها ، ويحتمل احتمالاً بعيدا أن تجعل صفة للألفاظ لا من جهة دلالتها على مسمياتها . ويتصدى فخر الدين الرازى لإبطال هذين الاحتمالين . فأما ما يدل على فساد الاحتمال الأول فوجهان :

الأول : أنه من المحال أن يكون بين اللفظين تفاضل فى الدلالة الوضعية حتى يكون أحد المترادفين أدل على مفهومه من الآخر ، سواء كانا من لغة واحدة ، أو من لغتين ، أو يكون الموضوع لمفهوم أدل عليه من الموضوع لمفهوم آخر عليه . ولما امتنع التفاوت فى الدلالة ، امتنع التفاوت فى الفصاحة .

الثانى : لو كانت الفصاحة لأجل الدلالة اللفظية لكانت مقابلة اللفظة بمرادفها معارضة لها ، وكانت الترجمة معارضة لها .

أما ما يدل على بطلان الاحتمال الثانى فوجهان :

الأول : الفصاحة لو كانت صفة للفظ لكانت إما ثابتة لآحاد الحروف ، والعلم ببطلانه ظاهر ضرورى ، أو لمجموع آحادها ، وهو محال ، فإن حصول المجموع لما كان ممتنعا امتنع اتصافه بصفة ثبوتية ؛ لأن ما لا يكون ثابتا لا يثبت له غيره .

الثانى : لو كانت الفصاحة عائدة إلى الكلمة من حيث تركبها من الحروف ، لكان الجاهل بالعربية إذا سمع الكلام العربى الفصيح عرف فصاحته[٤٣] .

(٧)

والبحث فى دلالة الألفاظ على ما تدل عليه عملية ذات أبعاد واسعة ، بعضها يتصل بالبحث المنطقى ، وبعضها يتصل بالبحث الأصولى ، وبعضها بالبحث البلاغى ، وبعضها بمباحث اللغة .

والمقارنة بين اللفظ والمعنى تأتى من رصد الدائرة التى تمثل كل واحد منهما ومقارنتها بالأخرى ، حيث تتطابق الدائرتان تمام التطابق أحيانا . ولذا سميت الدلالة هنا دلالة المطابقة ، كدلالة الإنسان والفرس والأسد على هذه الحقائق المخصوصة ؛ فإنها مرشدة بالوضع عند إطلاقها على معانيها المعقولة . ويلاحظ هنا عدة أمور :

الأول : أنه لا يلزم فى كل معنى من المعانى أن يكون له لفظ يدل عليه ، بل ربما كان هذا محالا .

الثانى : أن وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعانى الذهنية دون الموجودات الخارجية ؛ لأن الألقاب تختلف على المسميات من جهة ما يفهم من الصورة الذهنية دون الموجود الخارجى .

الثالث : أن الألفاظ التى اتفق على مواضعتها لمسميات مشهورة يجب أن تكون بحيث يسهل الوقوع عليها من الخاصة والعامة ، كما يجب ألا تكون موضوعة بإزاء المعانى الدقيقة التى لا يفهمها إلا من له ذكاء خاص ، أو إلمام بثقافة معينة .

وأحيانا قد لا تتطابق الدائرتان ، بل يحدث نوع اهتزاز يخلخل من هذا التطابق ، فلا تدرك المعانى من الألفاظ مباشرة ، بل من خلال عملية عقلية تحاول استبطان الدلالة الأصلية للوصول إلى محتوياتها الجزئية فتستفيدها ضمنا .

فلفظ الفرس والأسد والإنسان يمكن أن يدرك منها بعض ما تتضمنه من دلالات ، كالجمحية والحيوانية والإنسانية ؛ فإن هذه المعانى كلها تدل عليها هذه الألفاظ عند الإطلاق ، فهى تتضمنها من حيث إن هذه الحقائق لا تتعقل من دون الصفات المذكورة ، فدلالتها من جهة تضمنها إياها .

وقد تجاوز المقارنة إطار الدائرتين إلى عملية الربط بينهما من خلال مفهومات تلزم عنها ، وذلك كأن نفهم من لفظ الإنسان والفرس أنهما متحركان ، وأنهما شاغلان للجهة ، وغير ذلك من الأمور اللازمة[٤٤] .

وتأتى بعد المواضعة عملية أخذ الألفاظ ــ بوصفها علامات ــ لطبائعها على مستويات تلعب دورا مؤثرا فى البناء التركيبى ، بحيث نستطيع من خلال رصدها تعرف طبيعة النظام اللغوى الذى يسيطر عليها ، سواء فى مستوى الأداء الإخبارى المألوف ، أو مستوى

الأداء فى الصياغة الأدبية بما تحويه من عدول عن نمط المواضعة وحدودها المرسومة .

ويتابع العلوى هذه العملية فى تدقيق يتناول فيه بناء اللفظة وما يمكن أن ينتج عنه من دلالة ، كما يتناول جزئيات هذا البناء ودورها فى الدلالة أيضا ، ثم يتدرج إلى التركيب ليلاحظ عناصره التكوينية .

فاللفظ قد لا يدل على شىء من أجزائه ، وهو المفرد ، فإن كل واحد من أجزائه لا يدل على شىء .

ذلك أن اللفظ المفرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهومية ، بحيث لا يحتاج فى فهم معناه الإفرادى إلى غيره ، أولا يكون كذلك ؛ والثانى هو الحرف . والأول إما أن يكون اللفظ الدال عليه دالا على الزمان المعين لمعناه أو لايكون دالا ؛ فإن دل فهو الفعل ، وإن لم يدل فهو الاسم .

ثم الاسم إن كان دالا على معنى جزئى ، فهو إن كان كناية فهو (المضمر) ، وإن كان غير مكنى عنه فهو (العلم) ، وإن كان دالا على معنى كلى ، فهو إما أن يكون اسما للماهية نفسها ، فهو (اسم الجنس) ، كالرجل والسواد ، وإن كان مفيدا لوصف من الأوصاف فهو (الاسم المشتق) ، كالضارب والقاتل .

ثم اللفظ المفرد والمعنى قد يتحدان جميعا ، أو يتكثران ، أو يتكثر اللفظ ويتحد المعنى ، أو العكس . وينتج من ذلك توصيف للمفردات يعطيها نوعا من التمايز .

ذلك أنه إذا اتحد اللفظ والمعنى جميعا ، ننظر فى المسمى ، فإن كان تصوره مانعا من الشركة فهو (الاسم العلم) ، وإن لم يكن مانعا ، فحصول ذلك المعنى من تلك الألفاظ إما أن يكون على وجه الاستواء من غير زيادة أو لا يكون . فإن كان على جهة الاستواء لا غير فهو (المتواطىء) ، كإنسان ورجل ؛ وإن كان مع الاستواء إفادة الشمول والإحاطة فهو (المستغرق) ؛ وإن تكثرت الألفاظ والمعانى ، فتلك هى الألفاظ (المتباينة) ، كالسماء والأرض والإنسان ؛ وإن تكثرت الألفاظ واتحد المعنى ، فهى الألفاظ (المترادفة) ، كالعلم والمعرفة والدراية وغير ذلك . وإن اتحد اللفظ وتكثر المعنى فهو (المشترك) . ثم ينتقل العلوى إلى مستوى التركيب فيتابعه تفصيليا من خلال تحديد الغرض الأساسى منه ، وهو الإفادة والإفهام . لكن هذه الإفادة تتنوع وتتكثر حتى تصل إلى رسم حدود الجمل وما تحتمله من إمكانات تعبيرية من خلال تقسيمها المعروف إلى خبرية وإنشائية(٤٥) .

وطبيعة العلامة تقتضى الاختصاص ، على معنى أن دلالة اللفظ على مسمى دون مسمى مع استواء نسبته إليهما يمتنع . والاختصاص لكونه أمرا ممكنا يستدعى فى تحققه مؤثرا مخصصا . وذلك المخصص إما أنه الذات أو غيرها . وغيرها يقودنا إلى الله أو غيره . ولا يعقل أن يكون المخصص أمرا ذاتيا ؛ لأن ما بالذات لا يزول بالغير . وعلى هذا ما كان ممكنا أن ينتقل اللفظ من الحقيقة إلى المجاز ، كما أنه لو كانت دلالته ذاتية لامتنع ألاّ تدلنا الكلمات الهندية - مثلا - على معانيها ، ولكان يمتنع اشتراك اللفظ بين متنافيين (كالناهل) للعطشان والريان ، و (كالجون) للأسود والأبيض ، لاستلزامها ثبوت المعنى مع انتفائه .

ومن هذا المنطلق يرى السكاكى أن المفردات (رموز) على معانيها ، وإن كان هذا لا ينفى وجود فوارق صوتية فى مفردات الحروف تختص بها ، كالجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ؛ وهى ذات تأثير دلالى محدود ، « مثل ما ترى فى (الفصم) بالفاء الذى هو حرف رخو ، لكسر الشىء من غير أن يبين ؛ و (القصم) بالقاف الذى هو حرف شديد ، لكسر الشىء حتى يبين ؛ وفى (الثلم) بالميم الذى هو حرف خفيف ، ما يبقى للخلل فى الجدار ، و (الثلب) بالباء الذى هو حرف شديد ، للخلل فى العرض ؛ وفى (الزفير) بالفاء لصوت الحمار ، و(الزئير) بالهمز الذى هو شديد لصوت الأسد ، وما شاكل ذلك ، وأن للتركيب (كالفعلان) و (الفَعلى) بتحريك العين منهما مثل : (النزوان) و (الحيدى) ، و (فَعُل) مثل (شرف) ، وغير ذلك ، خواص أيضا ؛ فيلزم فيها ما يلزم فى الحروف . وفى ذلك نوع تأثير لأنفس الكلم فى اختصاصها بالمعانى . . . . . والمرجع بالآخرة أمر واحد ، وهو الوضع »(٤٦) .

هكذا أدى التفكير فى مفردات اللغة إلى تأكيد عملية تقسيمها إلى وحدات محددة تعتمد على قيم المخالفة فى إثبات تمايزها ؛ ومن ثم تبع هذا التمايز استخدامها بوصفها علامات يُستحضر بها التصور الذهنى لدى المتلقى ، لكن الذى لا شك فيه أن هذه العلامات تأتى محملة بكثير من خبرات قائلها وتجاربه ، على نحو يكسبها طابعا ذاتيا ، بخاصة فى مجال التعامل الإبداعى .

ثم ينضاف إلى ذلك بعض تلك الملاحظات الصوتية التى لا حظها رجل كالسكاكى ؛ وهى ملاحظات لا يمكن إغفالها إغفالا كاملا إذا أردنا أن نقيس ضغوط الدلالة فى عملية التوصيل ، كما لا يمكن إغفالها إذا أردنا أن نحلل نصا لغويا للكشف عن نظامه الداخلى ، واستكناه النية الجمالية المبيتة فيه .

ومن قبل السكاكى كانت هناك ملاحظات مقتضبة أحيانا وموسعة أحيانا ، تدور حول صلة اللفظ بمدلوله . وقد استرعى ذلك أنظار اليونان القدماء ، وشغلتهم هذه الصلة ، وهل هى طبيعية كالتى بين الأسباب الكونية وما يتسبب عنها ؟ وهل هى كالصلة بين النار والاحتراق ، وككل تلك القوانين الكونية وما يترتب عليها من ظواهر أو خواص ؟

وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت محاولات للربط بين الألفاظ ومدلولاتها ربطا وثيقا ، وجعلها سببا طبيعيا للفهم والإدراك ؛ فهناك تلازم ضرورى بين الدلالة والنطق .

(٨)

ويبدو أن هذا التفكير أثر بشكل أو بآخر فى الدراسات اللغوية العربية ، وظهر أثره واضحا عند رجل كابن جنى فى خصائصه ، الذى حاول أن يقنن العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومعناه .

وقد جاء التقنين على مستويات ثلاثة :

المستوى الأول : نجد فيه نوعا من التلاقى فى المعنى وإن اختلف المبنى ، حيث يكون للمعنى الواحد أسماء كثيرة . فإذا بحثنا عن أصل كل اسم منها وجدنا معناه يفضى إلى معنى صاحبه .

ومن ذلك قولهم (خُلُق الإنسان) ؛ فهو فى مبناه على (فُعُل) ، من (خلقت الشىء) أى (ملسته) ؛ ومنه (صخرة خلقاء) ،

(للملساء) ؛ ومعناه أن خلق الإنسان هو ما قدر لـه ورتب عليه . فكأنه أمر قد استقر وزال عنه الشك .

وقد يتلاقى وزنان مختلفان على دلالة واحدة مثل (الصُّوار) الذى يقال للقطعة من المسك ، قال الأعشى :

إذا تـقـوم يـضـوع المسك أصـورة
والعنبر الورد من أردانها شـمـل

فقيل له (صِوار) لأنه (فِعال) من صاره يصوره إذا عطفه وثناه ؛ وإنما قيل له ذلك لأنه يجذب حاسة من يشمه إليه ، وليس من خبائث الأرواح فيعرض عنه[47] .

المستوى الثانى : يتلاقى فيه المبنى والمعنى عندما نأخذ أصلا من الأصول الثلاثية فنعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا ، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه . من ذلك تقليب مادة (ج ب ر) ، فهى أين وقعت للقوة والشدة ؛ منها (جبرت العظم والفقير) إذا قويتها وشددت منها ؛ ومنها (الجَبّر) الملك لقوته وتقويته لغيره ؛ ومنها (رجل مجرب) إذا جرسته الأمور ونجذته ، فقويت منته ؛ ومنه (الجراب) ، لأنه يحفظ ما فيه ؛ ومنها (الأبجر والبُجرة) ، وهو القوى السرة ؛ ومنه (البرج) ، لقوته فى نفسه ، وقوة ما يليه به ، وكذلك (البرَج) لنقاء بياض العين وصفاء سوادها ، هو قوة أمرها ؛ ومنها (رجَّبت) الرجل إذا عظمته وقويت أمره ؛ ومنها (رجب) لتعظيمهم إياه عن القتال فيه ، وإذا كرمت النخلة على أهلها فمالت دعموها بـ (الرجبة) ، ومنها (الرباجى) وهو الرجل يفخر بأكثر من فعله[48] .

المستوى الثالث : تتقارب فيه المبانى والمعانى ؛ وقد يكون المبنى على ثلاثة أحرف مثل (ولوقة) و (ألوقة)[49] ، و (ينجوج) و(ألنجوج)[50] .

وقد يتقارب المبنيان فيكون أحدهما ثلاثيا والآخر رباعيا ، أو يكون رباعيا والآخر خماسيا ، مثل (سبط) و (سبطر) ، و(لؤلؤ) و(لآل) .

ثم يتسع الباب لتقارب المبانى نتيجة لتقارب المعانى فى مثل قول الله سبحانه : ﴿ ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا ﴾ ، أى تزعجهم وتقلقهم ؛ فهذا فى معنى (تهزهم هزا) . والهمزة أخت الهاء ؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين[51] .

ويضيف ابن جنى إلى ذلك بعض ملاحظاته الدقيقة ، التى تؤكد وجود نوع من التناسب بين المبنى والمعنى؛ فالمصادر الرباعية المضعّفة تأتى للتكرير ، نحو (الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة والجرجرة والقرقرة) .

وكذلك تأتى (الفَعَلَى) فى المصادر والصفات للسرعة ، نحو (البشكى) و (الجمزى) و (الولقى) .

وكذلك تأتى (استفعل) فى أكثر الأمر للطلب نحو (استسقى واستطعم واستوهب واستمنح) .

كما لاحظ الرجل أن تكرير العين فى المبنى دليل على تكرير المعنى فى الفعل ، مثل (كسّر وقطّع وفتّح وغلّق) . وهذا الدليل نابع من وجود علاقة بين هذا التكرير وقوة المعنى ؛ فقوة اللفظ ينبغى أن تقابل قوة الفعل . والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك لأنها واسطة لهما ، فصارا كأنهما سياج لها .

ويتبع ذلك فى باب المبالغة تكرار اللام إذا تكررت العين معها نحو (دمكمك ، وصمحمح ، وعركرك ، وعصبصب ، وغشمشم) .

وقد يكون اختيار الحروف نتيجة لتشابه أصواتها بالأحداث اعتمادا على ترتيبها ، وتقديم ما يضاهى أول الحدث وتأخير ما يضاهى آخره ، وتوسيط ما يضاهى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . وذلك قولهم : (بحث) فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والبث للتراب .

وقد بُنى كثير من المفردات من خلال تسمية الأشياء بأصواتها ، مثل (غاق) للغراب لصوته ، وقول الشاعر :

بينا نحن مرتعون بفلج
قالت الدُّلّح الرّواء إنيه

فهذا حكاية لرزمة السحاب وحنين الرعد .

ومنه قولهم : بسملت ، وهيللت ، وحولقت ؛ فكل ذلك وأشباهه إنما يرجع فى اشتقاقه إلى الأصوات[52] .

وبالرغم من أن ابن جنى وغيره من اللغويين قد تكلفوا كثيرا من العنت والجهد فى مثل هذه البحوث ، وبذلوا جهدا سخيا فى الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ـ بالرغم من ذلك يظل هذا الجهد فى حدود الإطار الجزئى الذى لا يمكن تتبعه فى نظام اللغة بوصفه نسقا مطردا .

لقد آلت المسألة فى نهاية الأمر إلى مسلكين ؛ أحدهما يربط اللغة ومفرداتها بالدلالة ربطا طبيعيا ، ويرى أن التدخل البشرى جاء من خلال رصد الظواهر الخارجية ؛ ثم ربطها بحركة الإدراك الحسى ، لتتحول العلاقة تبعا لذلك إلى نوع من التطابق الذى لا ينفك أبدا .

والمسلك الآخر يرى أن هناك حركة للصياغة جاءت عن وعى وقصد من خلال وجود تصور أولى للاتفاق بين أفراد المجتمع لاستخدام رمز معين ليدل على ظاهرة معينة ؛ أى أن مسألة الجبرية فى تلازم اللفظ والمعنى تأتى من خلال اتفاق بين أفراد . ومن هنا يجوز لهم أن يحوروا فى هذا الاتفاق ، ويخلخلوا أصول هذا التواضع ، بحسب ما يعن لهم من ناحية ، وبحسب احتياجاتهم من ناحية أخرى .

الهوامش

(١) انظر ابن سيده : المخصص . تحقيق لجنة التراث العربى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ السفر الثالث عشر : ١٥٤ .

(٢) انظر : لسان العرب ـ طبعة دار المعارف : ٣٠٨٤.

(٣) الفروق اللغوية ـ أبو هلال العسكرى ـ تحقيق حسام الدين القدسى . دار الكتب العلمية ـ لبنان سنة ١٩٨١ : ٥٤ .

(٤) السابق : ٥٥ .

(٥) السابق : ٥٥ .
(٦) السابق : ٥٦ .
(٧) لسان العرب : ١٧٢٧ .
(٨) انظر د. زكى نجيب محمود : من زاوية فلسفية . دار الشروق ـ الطبعة الثالثة سنة١٩٨٢ : ٩٩ ـ ١٠٣ .
(٩) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٤٨ : ٧٦/١ .
(١٠) السابق : ٧٦/١ .
(١١) الرمانى : إعجاز القرآن ـ ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر ـ تحقيق محمد خلف الله و الدكتور محمد زغلول سلام ـ دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ١٠٦ ، ١٠٧ .
(١٢) البيان والتبيين : ٧٨/١ .
(١٣) انظر السابق : ٧٨/١ .
(١٤) السابق : ٧٩/١ ، ٨٠ .
(١٥) صبح الأعشى ـ القلقشندى ـ دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٨ : ٥/٣ .
(١٦) البيان والتين : ٨٠/١ .
(١٧) السابق : ٨١/١ ، ٨٢ .
(١٨) الفارابى : كتاب الحروف ـ تحقيق محسن مهدى ـ دار المشرق ـ بيروت سنة ١٩٦٩ : ٦٢ ـ ٦٤
(١٩) البيان والتبيين : ٧٥/١ .
(٢٠) السابق : ٧٥/١ .
(٢١) كتاب الحروف : ١٣٧ .
(٢٢) الفروق اللغوية : ١٠ .
(٢٣) انظر : اللغة العربية ، معناها ومبناها . د. تمام حسان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ : ٧٦ ، ٧٧ .
(٢٤) البيان والتبيين : ٧٩/١ .
(٢٥) سر الفصاحة ـ ابن سنان الخفاجى ـ شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ٢٢ .
(٢٦) السكاكى : مفتاح العلوم ـ دار الكتب العلمية بلبنان : ٤ .
(٢٧) السابق : ٦١ .
(٢٨) ابن يعقوب المغربى : مواهب الفتاح ـ ضمن كتاب شروح التلخيص ،عيسى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ : ٨/٤ ـ ١٠.
(٢٩) دلالة الألفاظ ـ د. إبراهيم أنيس ـ الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ : ٤٢ .
(٣٠) ابن جنى : الخصائص ـ تحقيق محمد على النجار ـ عالم الكتب . بيروت سنة ١٩٧٣ : ١٧/١ .
(٣١) شرح العلامة (ابن عقيل على ألفية ابن مالك) ـ مصطفى البابى الحلبى بمصر سنة ١٣٤٤ هـ : ٣ .
(٣٢) الخصائص : ٤٤/١ .
(٣٣) سر الفصاحة : ٣٣ .
(٣٤) انظر كتاب الحروف : ٦٧ .
(٣٥) السابق : ١٤٠ ، ١٤١ .
(٣٦) السابق : ٧٦ .
(٣٧) يحيى العلوى ـ الطراز ـ المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ١٢٢/١ ، ١٢٣ .
(٣٨) انظر : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ـ فخر الدين الرازى ـ الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٣٦ .
(٣٩) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ـ تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى . مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩ : ٤٧٣، ٤٧٤ .
(٤٠) السابق : ٣٧٦ .
(٤١) السابق : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .
(٤٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ـ دار المعرفة بلبنان سنة ١٩٧٨ : ٢ ، ٣ .
(٤٣) نهاية الإيجاز : ١٢ ، ١٣ .
(٤٤) انظر : الطراز : ٣٤/١ ـ ٣٨ .
(٤٥) السابق : ٤٠/١ ـ ٤٣ .
(٤٦) مفتاح العلوم : ١٥١ .
(٤٧) الخصائص : ١١٣/٢ ـ ١١٨ .
(٤٨) السابق : ١٣٣/٢ ـ ١٣٦ .
(٤٩) اللوقة والألوقة : طعام جيد من الزبد والرطب .
(٥٠) عود طيب الرائحة يتبخر به .
(٥١) الخصائص : ١٤٥/٢ ـ ١٤٧ .
(٥٢) السابق : ١٥٢/٢ ـ ١٦٥ .

الشعر وصفة الشعر في التراث*

حمادي صمود

مازلنا نقرأ بين الحين والحين مقالات حادّة اللهجة ، تتصل بالكتابة الشعرية ، يطالب بعضها بدفع حركة التجديد إلى أقصاها ، بحثا عن الشكل الممكن الذى يستجيب لحاجات التعبير المتطورة ، ويبنى كيانا إيقاعيا ودلاليا مندسّا فى العصر ، فى حِلٍّ من مراسم الشعر التقليدية ، ويصادر بعضها . وقد مضى على بدايات التجديد ما يزيد على نصف قرن ! هذا حقّ . وباسم سلطة التّراث مازال هناك من يشككون فى كثير ممّا أنجز ضمن حركات التجديد من معالم شعرية متميزة ، ويذهبون فى الاحتجاج لسمت العرب فى كتابة الشعر مذاهب تزيد فى قطع صلته بالعصر من حيث تريد تدعيمها .

ويشعر القارىء أنّه واقع فى الحالتين فى دائرة تسلّط خطابين متنابذين يصعب التقريب بينهما ، لأنهما — وراء قضايا الشّعر والأدب — يدافعان عن مواقع فكرية وأيديولوجية مختلفة اختلافا يصل إلى القطيعة أحيانا .

إنّ النقاش فى قضايا الكتابة ، كالنقاش فى غيرها من الإشكالات المطروحة علينا فى تبيّن مسالك التّطور ، مفعمٌ إلى حدّ التشبّع بالأهواء والنّزعات والانتماءات . ولذلك تجد الكلام يقال والنصوص تبنى على مقاس النصّ المضادّ لا على مقتضيات البحث والتبيّن . ومن هنا انبنى هذا النقاش على غموض المفاهيم وتداخلها ، وربّما تعمّد الخلط بينها .

قد يكون كلامنا متأثّرا بما نقرأ فى تونس ، وقد لا تكون المسألة مطروحة فى بعض البلدان العربية على هذا النحو ؛ ولكنّنا لاحظنا أننا نشترك فى عدم الإقبال إقبالا جدّيا على ترشيد « المعركة » وتطويق الخطاب الأيديولوجى الآخذ برقابها .

وإنّنا فى هذا المقال نشارك بجهد متواضع فى هذا التطويق ، بالتمييز بين مفهومين فى دراسة الشعر : التمييز بين الشعر نمطاً للكتابة والشعر صفة للكلام ورشحا عنه ؛ وهو الثنائى القائم فى الدراسات الإنشائية بين الشعر والشعرية ، أو بصفة أوسع بين الشعر و« الأدبية » ؛ أى بين الوجه المخصوص للكتابة ، والقوانين الإنشائية الكلية ، التى لا يمثل النّمط المخصوص إلاّ إمكانية من إمكانات تحققها .

— الشعْر طريقة فى الكتابة :

لم تلق مقولة من مقولات التّراث من الانتقاد ما لقى حدّ الشعر فى قولهم :

« الشعر كلام موزون مقفى ، دال على معنى » .

وقد رأى فيه دعاة التجديد قتلا للشّعر ومعطلا للإبداع ؛ لأنه حدّ يضع الشعراء فى شروط الاتّباع ، ويخضعهم لنموذج تقليدى يقوم على الإيقاع الخارجى البسيط ، وليس فيه أيّة قدرة تحويلية تثرى الإبداع وتطوره . ورأوا فى انبناء البيت على الانتظام رتابة مملة ، كما عدوا القافية قيدا شكليا يحول عمل الشاعر إلى جَرْى وراء الموافقة الصوتية وإن كان على حساب المعنى .

ولقد جمع أدونيس المعانى السابقة فى قوله :

«الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوّه الشّعر ؛ فهى العلامة والشّاهد على المحدوديّة والانغلاق ، وهى إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ؛ فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقيّة ، وذلك حكم عقلى منطقى »[1] .

* قدم هذا البحث إلى مهرجان المربد السادس ، نوفمبر ١٩٨٥.

من هذا المنطلق طالبت أجيال من الشعراء بمجاوزة نظام القصيدة ، وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم الشعر العربى كما حدّدتها الممارسة الطويلة ودعّمها الخطاب النقدى الدّائر على تلك الممارسة .

وتمت المجاوزة على مراحل :

- مرحلة تناولت معمار القصيدة الغرضى بتخليصها من المطالع التقليدية وربطها بالعصر . والأكيد أن المضامين الجديدة أسهمت بقسط وفير فى تخليصها من المطالع والمقدّمات . وهذه المجاوزة هى ، متى استثنينا بعض الشّعراء ، قدر مشترك بين الشعراء منذ ما يزيد على نصف قرن .
  ويبدو أنّ القصيدة العمودية تسير فى اتجاه الانفصال عن تجربة الشاعر العربى القديم ؛ ولم يبق يربطها بتلك التجربة ، فى الظاهر ، إلاّ البنية الصّوتية الخارجيّة .

- مجاوزة ثانية تناولت معمار القصيدة فى اتجاه أفقى بالتخلص من حيز البيت ، وسلوك أسلوب جديد فى الحلول بالمكان وتنظيمه ، مقام على رفض أن يرتبط القول بكم صوتى مرتّب على نحو ما ينزّل بمكان لا تبنيه عمليّة الشّعر ذاتها . ومعنى ما تقدم التمردُ على أهم ركن من أركان الشعر القديم ، المتمثل فى التوازى الصوتى المعنوى الذى يفرضه ورود القافية قفلا للبيت ، يصبّ ما قبله فيه ، ويشد هو ما جاء قبله إليه .

وقد قامت بأعباء هذه المرحلة حركة ما سمى بالشعر الحرّ الذى تعود الرّيادة فيه للعراق بلا منازع .

وعلى ما حظيت به هذه الحركة من اهتمام ، وما ألف فى شأنها من دراسات جدّية عميقة ، فإنّنا لا نستطيع الرّبط بدقة بينها وبين خصائص المرحلة التاريخية التى شبّت فيها ، ومعرفة ما إذا كانت هذه الحركة إيذانا بانقطاع فى مستوى ما يؤسس ذاتنا الثقافية ، أم أنها ـ على ما تعلن من ابتعاد عن النموذج، وانفصال عنه ـ حركة فى السطح تُباشر التّواصل إذ تعلن الانقطاع .

والرّأى عندنا ، وهو رأى نقوله ولا نتشبّث به ، أنّ الحركة تقوم وظيفيّا على نقيضتين :

(أ) ـ الإعلان عن تأزّم القصيدة التقليدية ، وصعوبة أن يتواصل نمطها .

(ب) تثبيتها ودعمها بالمبادرة إلى تبديلها بالحفاظ على كثير من مقوّماتها .

وهذه الخصائص من طبيعة الفكر الإصلاحى . ويكون من المفيد أن ننفذ إلى داخل التجربة الجديدة ، لنفهم طبيعة الكيان الذى تريد تأسيسه .

- مرحلة ثالثة نعيشها اليوم ، يعلن أصحابها ضرورة مجاوزة المجاوزة . وقد تجلّى ذلك فى أشكال مختلفة هى : « غير العمودى والحر» ، و« قصيدة النثر » أو « النثيرة » وما إلى هذه التسميات التى تمتلىء بها مجلاتنا الأدبية .

إنّ الشعر المعاصر سَعْى دائب للرّبط بين تجليات الإبداع باللغة و« روح العصر » ؛ وهو قطب الرّحى فى إشكالية الحداثة والمعاصرة ، التى تسعى جلّ مظاهر الخطاب العربى لأنّ تكون فى صلبها . وقد أعطت حركات التجديد إنتاجا شعريّا متميزا ، كما استطاعت بعض التجارب تحويل الشّعر عن النّمط البيانى القديم ، والزج به فى مغامرة الكتابة الجادّة المضنية .

وليس فى نيّة هذا المقال استنقاص هذه الحركة ؛ فلقد غدت معلما من معالم ثقافتنا ، واستطاعت أن تغيّر بعمق ذائقتنا الفنّية إنشاء وتقبلا . وإنّما غرضنا ما أحاط بتجربة الحداثة فى الشعر من القراءات التى قام بها الشعراء والنقّاد فى صورة مجادلات أو بيانات أو دراسات تبين لنا بعد القراءة أن فيها كثيرا من التحامل فى الحكم ، وربّما التجنى على القدماء فى نظريّتهم فى الشعر .

فما معنى تعريفهم الشعر بعنصرى الوزن والقافية ؟

النّظر فى تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظر قاصر لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحدّ ، لأنّه مستمد من المقابلة ذاتها . فالخصائص المميزة لأحد النّمطين ليست مستمدة ممّا فيه ولكن بما ليس فى غيره . وهو أمر تسكت عنه جلّ الكتابات ، ويؤدى السّكوت إلى سوء التقدير ، ويغلق دون النّظريّة العربية فى الشّعر منفذا من منافذ فهمها لعدم تقدير النّسق الذى بنته واعتمدت عليه .

وبقراءة النّصوص القديمة يتبينّ أنّ النظم/النّثر زوج منهجى استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية فى باب ما سمّوه تأليف العبارة .

يقول ابن وهب الكاتب (القرن الرابع) :

«واعلم أنّ سائر العبارة فى لسان العرب إمّا أن يكون منظوما أو منثورا ؛ والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام »[٢] .

وقد وجدوا للمفهومين قدرة إجرائية كافية للإحاطة بأصناف الكلام . ولم تكن مجارى الخطاب تحوجهم إلى أكثر من التنويع على هذه الأصول ، فكان الشعر قصيدا ورجزا ومسمّطا ومزدوجا . ولم يخل المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا . . .

لذلك سعوا إلى ضبط خصائص كلّ نمط بحمل الواحد على الآخر ، فكان أن قابلوا بين :

- الشعر/الكلام .
- القول الشعرى/القول الحقيقى .
- القول الشعرى/القول العادى .
- الشّعر/غير الشّعر[٣] .

وقد جمع ابن طباطبا العلوى كلّ هذه المشاغل فى تعريفه : « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله النّاس فى مخاطباتهم بما خص به من النّظم »[٤] .

وواضح فى هذا الحدّ عد الانتظام أو النّظم خاصّية مميزة للشعر ، بل المميز الوحيد بين النّمطين . ومعنى هذا أنّها مؤشر النّمط وراسمه الأساسى والدّال عليه . ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحدّ على نوع من النثر ، وإنّما هو تمييز بين الشعر ومختلف تجليّات النثر . ونصوص التراث فى حدّ الشعر تؤكد كلها أن الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشعر ومميزاته ، حتى إنّ بعضهم عدّها من جوهره ، تمكن له فى جنسه بقدر اشتماله عليها .

«الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية »[٥] .

« إنّ بنية الشّعر إنّما هو التّسجيع والتّقفية ؛ فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر »[٦] .

« إنّ الأوزان ممّا يتقوم به الشّعر ، ويعدّ من جملة جوهره »[٧] .

ومفهوم الانتظام مفهوم شكلى صوتى ، علقوه بالوزن والقافية . وعندما تبين لهم أن الطاقة التمييزية للمفهومين ليست قاطعة ، أضافوا ضوابط أخرى ، أهمّها القصد ، الذى ذكرته بعض التعريفات لأسباب عقائدية واضحة .

إذن فالوزن والقافية يمثلان عناصر صوتّية إيقاعية وظيفتها تمييزية ، وهى أكبر المداخل إلى نظرية الأجناس فى الأدب . وقد تعلق التمييز بالبنية الخارجية ؛ إذْ يحْمل المصطلح على أديمه مادّتيه بالنظر إلى النظم والنثر بوصفهما صورتين مادّيتين ، استعارهما النقاد للكلام من نظم الدّرّ أو الحبّ ونثره . فالنثر صورة على غير رسم ، فى حين أن النّظم صورة على هيئة معلومة ورسم بيّن .

وعلى هذا التّمييز انبنت نظريتهم فى القدرة والبراعة والتفوق ، ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر .

فبراعة المنشىء ، وتفضيل شاعر على شاعر ، وتحديد مراتب الشعراء ، أمور مرتبطة بفكرة القيد . إنّ البيت جملة من القيود الصوتية الإيقاعية المعنوية ؛ والشاعر مطالب أن يذيب فى مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية ، وأن يشغل هذا الحيز المحدود برسم لغوى يجاوزه بما يحرك فى اللغة من طاقات الإيحاء والرمز .

إن القدرة والبراعة فى الانتقال من حال من لا يبذل جهدا فى إتيان اللغة ، لأنها تنثال عليه انثيالا بما هى جزء من طبيعته ، وأهم مقوم من مقومات آدميته ؛ وهى حال من يؤدى اللغة ولا شعور بوجودها بما هى تشكل ، لأنها تجرى فى كلامه جسما شفافا غائبا ، يؤدى رأسا إلى ما يدل عليه — إلى حال المتكلم الذى تكون اللغة فى كلامه القضية ، يؤديها على حسب مقتضيات ، ويجريها إجراء محكوما إراديا ، ينعكس فيه الفاعل على آلة الفعل .

ولقد دفع النقاد العرب مسألة القدرة إلى أقصاها ، وانتهوا إلى أن أعلى مراتب البراعة السيطرةُ على القيد المضروب ، وفك الحصار المفروض ، حتى لا أثر لهما فى المنجز من اللغة ، وبذلك يتأكد أن الإبداع فوق القانون . هكذا نفهم هذه الاعتبارات النقدية المنثورة فى كتبهم :

« كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف »[٨] .

« أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما »[٩] .

والقرينة الدالة فى كلامهم على أن هذه المرحلة هى قمة البراعة ، وصفهم هذا النوع من الشعر بـ « المُطمع » ؛ وذلك من جهة صورته الظاهرة ، لشبهها بما يجرى على ألسنة الناس فيه ، ولكن سرعان ما يتبينون أن السهولة سنم الفن والإبداع .

وعلى هذا النحو نفهم لماذا احتلت القافية مكانة متميزة فى معمار القصيدة فى نظرية للبراعة ، تستند إلى مقياس القيد ؛ فهى تحقّق للقصيدة ـ أولا تحقّق ـ بحسب قدرة الشاعر على التحرك مقيدا على نحو منتظم صوتيا ومعنويا ؛ إذ هى — كما سبق أن قلنا ـ المرآة العاكسة لكل البيت ، ونهاية المطاف للمعنى الذى يجرى وراءه الشاعر . ثم إنها ـ إلى ذلك ـ المحرق الذى يتركز فيه تراكب النظامين الصوتى واللغوى ، على نحو يؤكد صلتها بنظام المعنى فى العمل الشعرى ؛ وهو ما أدركه منذ وقت مبكر جل النقاد العرب .

فما عسى أن تقول اللغة مقيدة ، وما الطاقات التى على الشاعر أن يستكشفها فيها لمراوغة هذا التسلط ، حتى تقول تجربة ذاتها كاملة فى ذلك الإطار ؟

لا سبيل إلى ذلك إلا القدرة الفائقة على التصرف فى اللغة ، أو إدراك خفايا الأشياء ودقيق الترابطات بينها ، فيروض الشاعر كل ذلك ، ويصبح حيز البيت متسعا ، يقول فى مداه الشاعر بعض تجربته ، ويبشر بملامح ما لم يقل ولم يأت منها .

ولما يؤكّد تلازم النّظم/النثر فى استصفائهم الخصائص التمييزية مقارنتهم فى باب الجوازات بين الشّاعر والمتكلم . فإذا تساويا فى « الفلج » كانت مزّية الشّاعر أكبر . وأمّا العِىّ والإسهاب :

« إذا وقعا فى الشّعر والقول كان الشاعر أعذر ، وكان العذر على المتكلم أضيَق ؛ وذلك أن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ؛ فالكلام يضيق على صاحبه ، والنّثر مطلق غير محصور ، فهو يتسع لقائله »[١٠] .

فالوزن والقافية حصار ومضايق متأتية من تزاوج نظامين مختلفين : نظام لغوى ونظام إيقاعىّ مختلف التجلّيات ، له صلة بأبعد ما فى الإنسان من أغوار روحية ، وله صلة بهيئته وشكله الخارجى .

على هذا النّحو تكون اللغة فى الشّعر مشدودة دلالات وهياكل إلى هذه البنية المتسلّطة ، فيصبح الفعل الشّعرى فعلا تحويلياً يغير من طبيعة اللغة ذاتها ، بما أنه يعيد صياغتها صياغة تستجيب لمقتضيات النسقين . هكذا نفهم باب الجوازات ؛ ففيه إشارة إلى التحوّلات التى ترشح من تراكُب النظامين ، فيتسبّب النّظام الإيقاعى فى تغيير بنية اللغة ، كما يسهم نظام هذه فى إخضاع الميزان النظرى له . وفى هذا الإطار يصبح الحديث عمّا « يجوز للشاعر بالضّرورة » من جوهر العملية الشّعرية ذاتها ؛ لأن الجواز من غير حدّ معناه انتفاء النّظام ، أو بصورة أدق انتفاء عمل النّظام . ففى الشّعر جوازات ولكنّها محدودة ، حتى لا ينتقض ما به نميز بين الشعر وغيره من الإنجازات اللغوية . وكلما كان الشاعر مستغنيا عن هذه الرّخصة كانت مرتبته فى الشّعر أدخل . والبراعة أن يفك الشاعر قيده ولا معين ، إيذانا بأن الفعل الإبداعى فعل مغصوب ، يقوم على معادلة السلطة ومجاوزتها ؛ أى أنه فعل من طبيعة متحفّزة ، يسير فى مواجهة التحدى . وسلطة القاعدة ـ متى تعمقنا النّظر ـ لا تختلف عن أشكال السلطة الأخرى ؛ إنها من طبيعتها .

والنّصوص الرّائعة التى احتفظت بها أمهات الأدب والنّقد فى أخبار الشّعراء ، حيث تكثر الاستعارات المشيرة إلى معاناة الكتابة وآلام ميلاد الشّعر ، صورة من صور الضيق والحصار المضروب على الفعل الإنشائى . ومن هذا اشتقوا أيضا بابا من أبواب المفاخرة والزّهو ؛ فقول الشّاعر :

« أنام ملء جفونى عن شواردها »

يحرك فى القارىء كلّ هذه المعانى الحافّة بالعمل الشّعرى . لكن هل لهذه العناصر قدرة توليدية ؟ أى هل ينشأ الشّعر أو الفعل الشّعرى من إخضاع اللغة للإيقاع ؟

(ب) الشّعر صفة للكلام :

البنية الصّوتية الإيقاعية وتولد الفعل الشعرى ، مسألة شائكة عويصة ، ليس فى علمنا عنها أكثر من علم القدماء ، حيث قرنوا فى مؤلفاتهم اللذة والشعور بالراحة ، بالاعتدال وحصول وظيفة الإطراب عن الإيقاع والإنشاد ؛ لأن :

« الإنشاد والانتظام صورتان للكلام فى السّمع ، كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى »[11] .

ويرى الفارابى أن :

« نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل فى النّغم ؛ فإن الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل »[12] .

لكنّ نصوص التراث تؤكد أن صورة الإيقاع الخارجى عارية لا تحقق هذه الوظيفة . يدّل على ذلك إجراؤهم لفظ النّظم فى باب العيب والتّقصير ، ورفضهم إطلاق صفة الشّعر على كلّ كلام ليس لصاحبه إلاّ فضل الوزن والقافية . ولتواتر هذا الأمر واطراده يبدو ما حرّروه فى محاسن الشّعر احترازا من الحدّ الذى وضعوه ، وتنبيها من مزالقه .

« والشّعر هو ما إن عرّى من معنى بديع لم يُعرّ من حسن الدّيباجة ؛ وما خالف هذا فليس بشعر »[13] .

« وإنّما سمّى الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (. . . . . .) كان اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن ، وليس بفضل عندى مع التّقصير »[14] .

فبماذا إذن يكون الشعر شعرا ؟ ماذا يجب أن ينضاف إلى العناصر التمييزية لتصبح البنية توليدية ؟

لئن أقر النقاد على اختلاف مذاهبهم بأنه :

« ليس للجودة فى الشعر صفة ، إنما هو شىء يقع فى النفس عند المميز »[15] .

لقد أجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه ، إذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن الشعر كلام ، « وأن أحسن الناس كلاما أشعرهم »، وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية أن الكلام فيه يجرى على وجه مغاير ؛ وهو شرط حصول الفعل الشعرى ، فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب عن السمت العادى فى تأليف العبارة . وهذا يعود إلى وظيفة الشعر ذاتها ، وطبيعة المعانى التى يصاغ منها .

ولقد رفض النّقاد قيام الشّعر على المعانى العقلية ، واستبعدوا أن يقبل النّاس عليه لما قد يوفر لهم من فرص القياس والمجادلة .

وإغراق بعض الشعراء فى المعنى أحرج النقّاد من أنصارهم وأربكهم ، لاسيا عندما تتعاظل المعانى ويحتجب القصد . يقول القاضى الجرجانى :

« والشّعر لا يحبّب إلى النّفوس بالنّظر والمحاجّة ، ولا يحلى فى الصّدور بالجدال والمقايسة »[16] .

وقد استطاع النّقاد الذّين فكّروا فى ظاهرة الشّعر ، انطلاقا من شروح الفلاسفةلكتاب أرسطو فى الشّعر ، أن يطوروا الإشارات الكثيرة الموجودة فى غيرها من كتب التراث ، التى تؤكد إحساس أصحابها بخصوصية الشّعر ، وأن ينظّموها ، ليبرزوا الترابط الجدلى بين طبيعة الشّعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصوّرهم للشعر مصطلحا التّخييل والحكاية .

فلقد أكد الفارابى فى أكثر من موضع أن الشّعر :

« يلتمس أن يخيل »[17] .

وأن غرضه :

« إيقاع المحاكيات فى أوهام النّاس وحواسهم »[18] .

ولئن كنّا فى آثار الفارابى وابن سينا نتبين معنى المحاكاة والتخييل بصعوبة ، لأن الفهم يقتضى النظر فى النظام الفلسفى جملة[19] ــ لقد ركز المتأخرون من علماء القرنين السابع والثامن ، أمثال القرطاجنى والسجلماسى ــ قد ركزوا حديثهم فى هذه المسائل على قضايا الشعر ، واستوفوا القول فى التخييل والمحاكاة .

وللسجلماسى فى المنزع البديع نصوص على غاية من الأهمية ، تمثل فى التنظير ، فى حدود علمنا ، قمّة ما وصل إليه التفكير فى الشّعر ، فى سياق قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو .

والطريف عنده أنه يرى فى التخييل جنسا من البيان يقوم على أربعة أنواع : هى التشبيه والاستعارة ، والمماثلة ، والمجاز .

وهو فى إثر ذلك يقول :

« وهذا الجنس ــ التّخييل ــ هو موضوع الصّناعة الشّعرية ؛ وموضوع الصّناعة فى الجملة هو الشىء الذى فيه ينظر ، وعن أعراضه الذّاتية يبحث »[20] .

فموضوع الشعر ــ كما يتبين من هذا القول ــ هو طريقة القول فيه ، بل إن شئنا قلنا ــ نسجا على عبارة الفلاسفة ــ إن المقول فيه هو ذات القول . وهذا مفهوم الصناعة عندهم . ولأجل هذه الطبيعة الشكلية شبهوا الشّاعر ببعض الصنّاع ، كالنقّاش والنسّاج والمصّور ، فكلّهم يحاكون صورة ، ويتبعون فى ذلك نظاما .

ولم يفت النقّاد ما لطبيعة العمل الشعرى من خصوصّية ؛ لأنّه يتوسّل بأداة هى فى حدّ ذاتها نظام من الرّموز والعلامات ، لا يسمى الأشياء وإنما يوقع فى النفس صورها ، ثم إن فيه قابلية التعاوض والنّقل ، بحيث يستطيع المتكلّم أن يخيّل وجود شىء فى شىء آخر ، أى أن يسلك فى العبارة طريقا غير مباشر تعتمد دك الحواجز القائمة بين الجنس وأنواعه ، والأنواع من الجنس نفسه ، وهو سبيل الاستعارة أو التقريب بين أنواع من أجناس مختلفة ، كالمماثلة ؛ فلقد وجد لها النقّاد حلاوة ومزيد إلذاذ :

« لأنها داخلة بوجه فى نوع الكناية من جنس الإشارة »[٢١] .

ولقد وضع الفلاسفة الأول ، كابن سينا والفارابى وابن رشد ، التّغيير شرطا للتخييل . وعنوا بالتّغيير كل العمليات التى تعدل بها عن نظام المواضعات لتخرج الكلام غير مخرج العادة . أما السّجلماسى فبناء على ما قرّر حازم فى « المنهاج » يجعل التّخييل التّغيير ذاته ، أى أنّه يرفع الحاجز الواقع بين الوظيفة والوسيلة ، بحيث يصبح واقعا جوهريّا فى صلب « الدّلالة بواسطة » ؛ وهى دلالة لا تؤدى إليها العبارة مباشرة ، ولا تكون الأسماء موضوعة على ما علّق بها من مسميات ، وإنّما تسلك طريقة التّغيير والتّحويل ، ووسم صورة الشىء فى غيره ، بحثا عن الشبه الدّقيق ، والعلاقة الخفيّة ، وجريا وراء التكافؤ والاتساق والتوحد وإيقاع المناسبات . ذلك أنهم عرّفوا القول المخيل بأنّه القول المركّب من نسبة ، أو نسبة الشىء إلى شىء دون اغتراقها .

ولقد قرنوا اللذّة بإدراك الاشتراكات والوصل ، حتى لكأن البيت من الشعر يؤثّر فى متقبّله لقيامه على مبدأ التكافؤ فى مستوى البنية الخارجية التى يحقّقها الوزن القائم على وحدات تتشابه وتتعاقب ، وفى مستوى البنية الدّاخلية أو المعنى ، بما ينشىء من وصل وعلاقات بين الأشياء ، بحيث يبدو الشعر كتابة تبحث عن التوّحد .

وهذا الفهم لطبيعة الشّعر جعل النّقاد يدركون أن التشديد على الشّعراء فى قضايا الدّين والأخلاق والعقل نفى للشعر ذاته ، كما فهموا أن الفعل الإبداعى إذ يغيّر وسيلة التّعبير بما يدخل على النّظام اللّغوى من تبديل يغيّر النّظرة إلى الكون ، ويخرج عن المألوف المتناسق مع النّظام السّائد المهيمن لذاتية النقّاد ، منذ القرن الرّابع ، إلى أن ما يحتمل من الشعراء ليس فقط التصّرف فى الّلغة ، وإنّما هو أبعد من ذلك غورا :

« وقد احتمل للشّعراء لأجل الشّعر ما هو أبلغ من تغيير الألفاظ وإزالة الكلام عن موضعه »[٢٢] .

فكان أن عزلوا الشّعر عن الدّين[٢٣] ، وفتحوا له باب الغلوّ والمبالغة والكذب والخروج عن مقولات العقل وقوانينه :

« حُسْنُ الكلام أفضل من الصّدق فيه »[٢٤] .

« يراد من الشّاعر حسن الكلام والصّدق يراد من الأنبياء »[٢٥] .

« وللشاعر أن يقتصد فى الوصف أو التّشبيه أو المدح أو الذمّ ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف ، حتى يناسب قوله المحال أو يضاهيه »[٢٦] .

وقد بلغوا فى احترام خصوصّية الشعر مبلغا بعيدا ، جعلهم يقفون من علاقة النصّ بقائله مواقف متطّورة حتىّ إنهم جعلوا من خروج الشّاعر عن نظام المعانى دليلا على الحال الشعريّة التى تحركّه . وبذلك أكّدوا أن نقد الشعر ليس من عمل أهل الإعراب ولا أصحاب المعانى .

لقد عرض القاضى الجرجانى ما عابه العلماء على بيت أبى الطّيب :

جَـلَلاً كـما بى فَـلْيَكُ الـتـبـريـح
أغـذاء ذا الـرشـأ الأغـن الـشـيـح ؟

بخاصة قطعه المصراع الثانى عن الأول فى الّلفظ والمعنى ؛ ثم يقول :

« فقال المحتجّ عنه إنّما يسوغ الإنكار لو قطع قبل الإتمام ، وابتدأ بالثّانى وقد غادر من الأول بقية ، فأما أن يستوفى مراده ثم ينتقل إلى غيره فليس يعيب ، وإنما المصراعان كالبيتين (. . . .) وقال بعضهم قد يفعل الشّعراء مثل هذا فى النّسيب خاصّة ليدّل به على تمكّن الشّوق منه ، وغلبة الحبّ عليه ، وليرى أن آثار الاختلاط ظاهرة فى كلامه ، وأنه مشغول عن تقويم خطابه »[٢٧] .

ويتّضح من كلّ ما تقدّم أن فعل الشّعر يحصل بما القول عليه ، وبمختلف وجوه التّغيير التى تنتابه .

ولئن جاء النحو لتنظيم ظاهرة اللغة فى الكلام العادى لقد جاءت البلاغة تفسّر ظاهرة الإبداع ، وتنظم لغتها ، وتضبط قوانينها العامّة . وقد انتهى وصفهم وتحليلهم إلى أنّ النّص لا يؤثّر فى متلقيه شيئا زائدا على ما تؤّديه الّلغة عند إجرائها إجراء عاديا إلا إذا استجاب للقوانين العامّة التى ضبطوها ، والتى حاولنا إبراز بعضها فيما سميناه :

« الشعر صفة للكلام » .

عند هذا الحدّ يبرز سؤال خطير :

هل يشترط فى حصول الفعل الشّعرى ارتباط هذه القوانين بنمط فى الكتابة ؟ أى هل تكون هذه القوانين توليدية فى نمط الشعر ، غير توليدية فى النثر ؟ أم أنها قادرة على أن تحدث فى المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التميزية التى هى الوزن والقافية ؟

أكد البلاغيون على اختلاف مدارسهم وعصورهم أن القوانين التى اشتقوها من النصوص الأدبية إنما هى قوانين كلية ، يمكن أن تقع فى الشعر ، ويمكن أن تقع فى النّثر : ولذلك تراهم يسمون البلاغة بالعلم الكلى . « وفى الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة »[٢٨] .

« ومعرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشىء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلى فى ذلك ، وهو علم البلاغة الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع »[٢٩] .

ولم يهتم البلاغيون فى بناء نظريتهم فى النص بمسألة الأجناس الأدبية إلا نادرا . ولقد كانت المدونة المعتمدة تجبرهم على ذلك ، لأن نموذج الفن وقمة الإبداع كان القرآن نثرا وكان الشعر شعرا . ولنا فى دفعهم الشعر عن القرآن ودفاعهم عن منزلته البلاغية المعجزة ، خير شاهد فى الثقافة العربية على انفصال فعل الشعر عن نمط الكتابة . فلئن قالوا إن القرآن ليس شعرا لقد قالوا أيضا إنه لا نص يبلغ فى التأثير مبلغه . ولأن عرب الجاهلية كانوا يحددون النمط بمفعوله فقد وجدوا فى القرآن علامات الشعر وإن اختفت العلامات الظاهرة . ولنا هنا موقفان فى تحديد الجنس : تحديد بالبنية الظاهرة ، وتحديد بأثر النص فى سامعه أو قارئه . ومن المهم أن يقع تعميق هذه النقطة فى الدراسات الأدبية ؛ لأن مسألة الاختلاف فى نوعيّة النّص القرآنى موروست دائما من زاوية عقائدية ، ولم ينظر إليها من وجهة ما يسمى بـ « تولد الأجناس الأدبية »

إذن كانت البلاغة تسعى إلى فصل اهتماماتها عن زوج الشعر/النثر لتركز على زوج الكلام البليغ/الكلام العادى . ولقد دفعهم إلى

هذا مدونتهم ، كما سبق أن ذكرنا . وقد يكون ذلك تجنباً لبعض القضايا التى لم تتضح لهم معالمها النظرية ، والتى فى طليعتها قضية مستويات اللغة . فلسنا نعرف إن كانت حالة العربية فى القرنين الرابع والخامس تختلف عن حالها اليوم ، وليس مؤكدا لدينا أن النثر كان يطابق قولهم « كلام عادى » . والأغلب على الظن أنه لم يكن يطابق للبون الموجود بين لغة الخطاب اليومى واللغة الرسمية . وعليه فمن الأسلم تجنب التقسيمات والتفريعات ، والتعلق بمسائل يسهل ضبطها .

نعم لم تفتهم الإشارة إلى ما يختص به الشعر وما يختص به النثر ولكن ، لم يقف أحد لهم فى الأمر على ما يدل على أنهم جاوزوا فى تقدير الأمور الاختلاف فى الدرجة إلى الاختلاف فى النوع ، وكل ما هنا لك أنهم وجدوا للشعر حاجات أكثر من حاجات النثر . أما ما عدا ذلك فإشارات عابرة ، بل إننا وجدناهم أحيانا فى فورة الدفاع عن إعجاز القرآن يجدون للصورة أو الوجه من التأثير فى النثر أكثر مما لها من التأثير فى الشعر . وقد يكون هذا النظر قد منعهم من إدراك الفرق بين خصائص النثر ونوع البنى والعلاقات التى يقوم عليها ، وخصائص الشعر وطرائقه فى توظيف الأساليب والصور .

ويتضح مما تقدم الفرق بين الشعر وصفة الشعر أو الشعرية فى النظام النقدى والبلاغى القديم . فالشعرية يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط فى الكتابة ، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام . الشعرية جنس والنثر والشعر أنواع له . ومن ثم فإنتاج لمعنى أو جنس من المعنى يحدث فى المتلقى فعلا شعريا لا يختص بنمط فى الكتابة دون نمط . وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ، وكثير من النثر شعر وإن لم يأت موزونا مقفى .

على أساس ما سبق يكون الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ فى تقدير العملية الشعرية ، وسوء فهم للعمل العظيم الذى قام به القدماء فى تأسيس ظاهرة الشعر ؛ كما أن تشريع الحق فى الخروج عن النمط بما فى حد الشعر من قصور وخنق للفعل الإبداعى تشريع يشى بكثير من سوء الظن والمغالطة ؛ وهو دليل عند بعض النقاد المتحمسين لظاهرة الحديث على قلة زادهم النظرى ، وعدم إحاطتهم بالإشكالات البارزة التى تطرحها ممارسة الكتابة قديما وحديثا .

ولسنا هنا نحاسب المبدعين . وأنى لنا ونحن مؤمنون عميق الإيمان بما قاله البحترى أو غيره ممن ينسب إليهم هذا القول ، عندما ضاق بتشقيقات أهل الإعراب « على أن أكتب وعليكم أن تحتجوا » . ولكن الحديث ــ كما أسفلنا ــ يتناول النقد المواكب لحركة الشعر ، بما فيه النقد الذى يكتبه الشعراء أنفسهم .

إذن يتأكد أن ما يسميه ابن رشد « فعل الشعر » ليس وقفا على نمط فى الكتابة دون نمط ، وليس من اختصاص الوزن والقافية . وقد رأينا كيف تم تدريجيا تفجير الأنماط المعروفة فى الكتابة ، وتجريب أنماط جديدة ؛ فكان الشعر الحر تمردا على وزن الشعر التقليدى وبيته وقافيته ؛ لأن « موسيقى الشعر ينبغى أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها ، مرتبطة بمدلولاتها ، كما ينبغى أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر »(٣٠) .

وجاءت القصيدة المدورة مجاوزة لشطر الشعر الحر وقافيته وفاصلته ، وكان غير العمودى والحر ، وكان الشعر/ الكلمة والشعر/ الجملة ، وكانت قصيدة النثر « بحثا عن موسيقى يلائم نغمها لعواطف الإنسانية المتلونة والمختلفة » ، وكانت أشكال أخرى تولد وتموت وقد لايسمع بها الناس .

وهذه التجارب المتنوعة تطرح على النقد جملة من الأسئلة :

ــ هل تأكد لدينا بالدراسة الفنية الدقيقة أن الوزن والقافية ونظام البيت ، ومن ثم القصيدة ، عناصر مسؤولة عن تراجع صفة الشعر فى الشعر العربى التقليدى ؟

وهل صحيح أن خلق نسب جديدة فى توزيع البنية المكانية الزمانية فى الشعر الحر أعطت النمط إمكانات أوفر مما كانت تعطيه البنية التقليدية ؟ وهل قمنا بخطوة واحدة لنبين العلاقة بين طريقة الكتابة وروح العصر خارج الكلام المنتصر والكلام المعارض ؟

ولنأت الآن إلى قضايا نظرية أهم :

رأينا كيف وقع تحديد الشعر ضمن تصنيف كبير للأجناس الأدبية ، يقوم على فصل واضح بين خصائص النوع والقوانين الكلية التى تحيط بالأنواع .

وربما لهذا السبب بقيت حركات التجديد فى الشعر العربى محتفظة بخصائص النوع وإن طورتها بشكل واضح ، كما هو الشأن فى الموشحات .

فلماذا تريد حركات التجديد ، التى يبدو أنها تهتم بالشعرية أكثر من الشعر ، أن يحمل ما تكتبه على الشعر بمعنى النمط المخصوص فى الكتابة ؟

هل فى هذا دليل ــ من الوجهة النظرية العامة ــ على أنها تمارس الكتابة فى غياب بديل عن التصنيف القديم فجاءت تؤسس كيانها عليه وتعلن موته ؟ وإلا فما معنى أن تحدد قصيدة النثر انتماءها بالجمع بين النمطين وفرقعة التصنيف القائم ؟ هل هذا دلالة أزمة أم أنه إقرار بحاجة هذه الكتابة إلى سند يأتى قبلها وهو الشعر ، يسكنها فترتده وإن انقطعت عنه ؟

ليس خوفنا خوف « فولتير » الذى وقف فى وجه « قصيدة النثر » لأنها تقويض للتصنيف القائم ، ومدخل للخلط بين مختلف الفنون والآداب ؛ وإنما نريد أن نلفت نظر النقاد إلى القضايا النظرية الواجب بحثها . فنحن نمارس التجديد منذ نصف قرن وليس فى خطابنا النقدى ما يدل على أننا نتقدم بجدية نحو رسم ملامح نظرية فى الأدب ونهج فى الكتابة .

بقى أن نطرح سؤالاً أخيراً : ألا تكون حركات التجديد أخطأت عدوها إذ ركزت عملها التحويلى على الأوزان والقوافى ؟ فإلى أى حد لا يكون النموذج البيانى القديم ونظرية المعنى وإنتاج المعنى فيه مسؤولين عن تراجع الشعر ؟

● الهوامش فى الصفحة التالية

الهوامش

(١) أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، دار العودة ، ص ١٠٨
(٢) البرهان فى وجوه البيان ط ١ ـ بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٦٠ . والتأكيد من عندى .
(٣) انظر فى تفصيل ذلك مقالنا ، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ، ضمن ، قضايا الأدب العربى ، منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ص ٢١٨ وما بعدها .
(٤) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩ .
(٥) ابن رشيق : العمدة ، ١٣٤/١ .
(٦) نقد الشعر ، ص ٢٣ .
(٧) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٣ .
(٨) ابن سلام ، طبقات ، ص ٤٦ .
(٩) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٤٨ .
(١٠) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٦١ . والتأكيد من عندى .
(١١) التوحيدى ، مثالب ، ص ٥ ـ ٧ .
(١٢) الموسيقى الكبير ، نقلا عن جابر عصفور ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٢٥ .
(١٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٢٣ .
(١٤) العمدة ١١٦/١ .
(١٥) نفسه ١١٩/١ .
(١٦) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ١٠٠
(١٧) كتاب الحروف من ط ، محسن مهدى ، ص ٧٠ .
(١٨) قواعد الشعر ـ ص ١٥٧ .
(١٩) انظر مثلا مقال جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابى ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ١٠ ـ ٢٥ .
(٢٠) السجلماسى ، المنزع البديع ، تحقيق جلال الغازى ، الرباط ١٩٨١ ، ص ٢١٨ .
(٢١) المنزع ، ص ٢٢٠
(٢٢) القاضى الجرجانى ، الوساطة ، ص ٤٥٦ .
(٢٣) السابق ، ص ٦٤ .
(٢٤) البيان والتبين ، ٣٣٩/٢ .
(٢٥) العسكرى ، الصناعتين ، ١٤٣ .
(٢٦) ابن وهب ، البرهان ، ص ١٢٥ . والتأكيد من عندى .
(٢٧) وساطة ٤٤١ ـ ٤٤٢ . والتأكيد من عندى .
(٢٨) ابن وهب ، ص ١٦١ .
(٢٩) حازم ، ص ٢٢٦ .
(٣٠) محمد مصطفى هدارة ، فى كتاب عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ ـ ص ٣٠٠ .

طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى

نوال الإبراهيم

١ - مدخل :

لحازم القرطاجنى فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب مكانة متميزة لأسباب متعددة ؛ منها أن حازما ترك بكتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره فى التراث[1] ؛ ومنها أن كتاب حازم الذى لم يصل إلينا كاملا ــ لسوء الحظ ــ هو ثمرة النضج الأخير الذى امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب ، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التى صاغها البلاغيون واللغويون ، وعلوم الأوائل التى طرحها شرّاح الفلسفة اليونانية ومفسروها . أضف إلى ذلك أن كتاب حازم القرطاجنى هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر ؛ هذه الحلقات التى تناثرت فى كتب متعددة طوال عصور التراث ، مثل كتاب المظفر العلوى «نضرة الإغريض فى نصرة القريض» . ولكن أهم هذه الحلقات ــ بالقطع ــ هو كتاب حازم القرطاجنى ، الذى ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى . ودليلنا على ذلك قوله فى معرض الحديث عن الاستعداد لتلقى الشعر :

> كثير من أنذال العالم ــ وما أكثرهم ــ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبه عليها أبو علىّ ابن سينا فقال : كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى فيُعتقد قوله ، ويُصدَّق حكمه ، ويؤمن بكهانته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان ينزِّل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم ؛ وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم»[2] .

وذلك قول لا يكشف عن القيمة العظمى التى يختص بها حازم الشعر فحسب ، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التى ترجع إلى كتابات أبى على ابن سينا ، شارح كتابى الشعر والخطابة لأرسطو .

ولقد فرغ حازم القرطاجنى من تأليف كتابه فى القرن السابع للهجرة ؛ هذا القرن الذى يعد جانبا من مرحلة انحدار فى التاريخ العربى . ولكن كتاب حازم يبدو استثناء فريدا فى هذه المرحلة ، لا يشبهه فيما وصل إليه من إنجاز سوى مقدمة ابن خلدون ، التى كانت بمثابة استثناء آخر فى ميدان العلوم الاجتماعية ، فى المرحلة نفسها . غير أن كتاب حازم يتميز عن مقدمة ابن خلدون بأنه حلقة واضحة فى تراث نقدى ممتد ؛ حلقة يمكن تتبع أصولها منذ القرن السابع للهجرة (الثالث عشر الميلادى) ، إلى القرن الرابع قبل الميلاد عند الإغريق . ويتضح المقصود بذلك عندما نأخذ فى الحسبان أن إنجاز حازم النقدى ينتمى ــ فى نهاية المطاف ــ إلى «نظرية المحاكاة» ، التى سادت الفكر النقدى فى العصور القديمة والوسيطة .

وكان من الطبيعى أن تسود نظرية المحاكاة فى هذه العصور لسببين أساسيين :

أولهما : أن كل حقول المعرفة الإنسانية كانت متداخلة ؛ فلم تكن العلوم المتميزة قد تطورت موادها ومناهجها كما هو الحال فى عصرنا الراهن . وكانت تلك الحقول المعرفية القديمة والوسيطة تهدف إلى تعريف البشر بعالمهم ؛ ولذلك التمس نقاد تلك العصور وفلاسفتها الوجه المعرفى لفن الشعر . وقد أسسوا تحققهم من هذا الوجه المعرفى فى العمل الشعرى على افتراض أن الشاعر ــ شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما ــ يحاكى العالم الخارجى (المحسوسات) أو العالم الداخلى (الانفعالات) ، مصورا إياهما بالكلمات التى تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك .

وكان السبب الثانى لسيادة نظرية المحاكاة فى الفكر القديم أن مفكرى تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشرى وبطبيعة القيم ؛ وكانوا يقوّمون حقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية . لذلك طلب أولئك المفكرون من فن الشعر وجها أخلاقيا يتصل بالأثر الذى يترتب على الوجه المعرفى منه ، عندما يجمِّل الشعر ــ بأدواته الفنية ــ ما هو جميل ويقبح ما هو قبيح ، فى عملية

المحاكاة التى يحاكى بها الشاعر الجميل ليحببه إلى نفس المتلقى ، أو يحاكى القبيح لينفره منه[٣] .

ولا شك أن وجهة النظر التى ترى أن الفن بعامة والشعر بخاصة محاكاة إنما هى وجهة قديمة فى الفكر الإنسانى ، ولكن الفضل يرجع إلى فلاسفة الإغريق الذين قدموا للإنسانية هذه النظرية فى أول شكل مدون ومنظم . وكان سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق . م) . أول من قال بهذه النظرية ؛ لكن أقواله لم تصل إلينا إلا من خلال أعمال تلميذه أفلاطون[٤] (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م .) . وقد واصل أرسطو[٥] (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .) عمل سلفيه ، ولكنه كان أكثر من سابقيه اقترابا بمفهوم المحاكاة من الموضوعية . وقد وضع أول مؤلف قائم بذاته حول الشعر ، هو كتاب «فن الشعر» ، الذى احتفل به العلماء والدارسون ولازالوا بوصفه أهم مؤلف فى تاريخ النقد الأدبى على مدى عصوره .

ولقد كان أرسطو أقوى تأثيرا فى الفكر العربى من غيره من فلاسفة الإغريق ؛ وذلك لأسباب لا مجال لذكرها فى هذا البحث . ولكن قوة تأثير أرسطو لم تمنع من محاولة العرب الجمع بين أفكاره وأفكار أستاذه أفلاطون ، على نحو ما فعل الفارابى على وجه التحديد .

ولم تكن للعرب ــ قبل ترجمة الفكر الإغريقى ــ محاولات نظرية متكاملة فى النقد الأدبى ؛ فقد كانت الغلبة للنقد التطبيقى الذى يتناول النصوص الشعرية مباشرة . وكان أهم ما يميز هذا النقد هو الانطباعية فيما يتصل بتقويم الأثر الجمالى للشعر ، والنظرة الوثائقية فيما يتصل بتقويم علاقة الشعر بالعالم ، والنظرة الجزئية فيما يتصل بتقويم البيت الواحد مستقلا عن غيره من الأبيات فى الغالب . ولكن هذه الخصائص لم تمنع من وجود مجموعة من المسلمات كانت بمثابة البذور الأولى لنظرية المحاكاة فى التراث النقدى عند العرب . ويرتبط أول هذه المسلمات بالفكرة التى كانت تؤكد أن الشعر «ديوان العرب» ، بالمعنى الذى جعل من الشعر وثيقة تاريخية واجتماعية وأخلاقية للحياة العربية القديمة بكل جوانبها المادية والمعنوية[٦] . ويتصل بهذه المسلمة الأولى مسلمة ثانية عن أهمية الوصف فى الشعر ، من حيث هو واحد من أهم أغراض الشعر ، ومن حيث اعتماده على التشبيه الذى يصل بين العناصر المتعددة فى عملية محاكاة تتجاوب فيها المتشابهات . فمنذ القرن الثانى للهجرة ، كان النقاد العرب يقدمون الشاعر الذى يصف الأشياء وصفا دقيقا «كأننا نراها» ، ويمدحون الشاعر الذى يحقق «الإصابة فى التشبيه» ، على نحو يتطابق معه الوصف مع الموصوف[٧] ، ويتطابق معه طرفا التشبيه . وتتصل آخر هذه المسلمات بالأثر الذى يتركه الشعر فى حياة الجماعة ، من حيث أهميته الاجتماعية ، التى كانت تجعل القبيلة تحتفل بميلاد الشاعر فيها احتفالها بالحدث العظيم ، ومن حيث أهمية قدرته ــ أخلاقيا ــ على التأثير فى السلوك .

لقد كانت هذه المسلمات السابقة بمثابة البذور المتاحة فى التراث النقدى العربى . ولا شك أن هذه البذور قد تبرعمت فيما بعد ، لسببين : سبب داخلى ، يتصل بتطور الشعر العربى نفسه ، وما أثاره هذا التطور من خصومة حادة بين القدماء والمحدثين ؛ وسبب خارجى ، يتصل بترجمة الفكر الإغريقى عموما ، والنقد الأدبى الذى تركه أفلاطون وأرسطو تخصيصا ، وبما أتاحه هذا الفكر من صياغات متكاملة لنظرية المحاكاة ، تشكلت بها تلك البذور العربية المتاحة ، وتطورت بها ومعها فى الوقت نفسه .

ولقد بدأ التفاعل بين الأسباب الداخلية والأسباب الخارجية منذ القرن الثالث للهجرة ، وأخذ يؤتى ثمرته فى القرن الرابع للهجرة من خلال كتابات ابن طباطبا العلوى ، وقدامة بن جعفر وغيرهما ، ولكنه لم يصل إلى نضجه الأخير إلا عند حازم القرطاجنى فى القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج الأخير بتقديم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمن العناصر الأساسية لما كان حازم يسميه «علم الشعر المطلق» ؛ ذلك العلم الذى كان ابن سينا يحلم بتحقيقه عندما قال قبل حازم بقرنين على وجه التقريب :

« ولا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع فى علم الشعر المطلق ، وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[٨] .

والفارق بين «علم الشعر المطلق» و «علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» فارق مهم لابد من أن يكون فى الحسبان عند النظر فى إنجاز حازم القرطاجنى أو ابن سينا ، أو إنجاز أرسطو الذى يدين له كلاهما . إنه الفارق بين الأفكار النسبية للعلم ؛ تلك الأفكار التى تتصل بوضع شعر محدد فى زمان محدد ، والأفكار المطلقة للعلم ؛ تلك الأفكار التى تتصل بوضع الشعر تعميما فى مطلق الزمان والمكان . صحيح أن حازما لا يفصل فى الفرق بين الجانب النسبى والجانب المطلق من العلم بالشعر ، لكن المؤكد أنه كان يدرك أن الجانب المطلق من العلم بالشعر لا يمكن الوصول إليه إلا بتعمق الجانب النسبى من هذا العلم . ولذلك اختار حازم سبيل أرسطو التجريبى فى التعامل مع المعطيات ، كما اختار نهجه فى الانتقال من ملاحظة المعطيات الملموسة إلى صياغة القوانين الكلية للعلم بالشعر . ولكن تظل القوانين الكلية للعلم بالشعر ، التى يتحدث عنها حازم ، مختلفة عن القوانين الكلية التى يتحدث عنها أرسطو ؛ فالفيلسوف الإغريقى يتحدث عن الشعر بأنواعه المتعددة ، خصوصا الشعر الملحمى والدرامى ؛ أما حازم فيتحدث عن نوع محدد من أنواع الشعر ، هو الشعر الغنائى الذى كان يعرفه العرب ، والذى يحاول حازم أن يصوغ له علما متكاملا ، ينهض على محاور متعددة ، تتصل بعلاقة الشعر بالعالم من ناحية ، وعلاقة الشعر بالشاعر من ناحية ثانية ، وعلاقة الشعر بالمتلقى من ناحية ثالثة ، وعلاقة الشاعر بالشعر من ناحية رابعة . وهذه نواح متجاوبة ومتصلة فى حديث حازم عن «حد» الشعر أو تعريفه له .

٢ - حد الشعر :

يستخدم حازم القرطاجنى فى حديثه عن حد الشعر وطبيعته المميزة مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة ، والتخيل ، والتخييل ، والقوة المتخيلة أو المخيلة . وهو يبدو من حيث الظاهر كأنه يستخدم هذه المصطلحات متطابقة أو مترادفة فى تحديده لطبيعة العمل الشعرى ولطبيعة فعل الإبداع ، ولكنه فى حقيقة الأمر يستخدم هذه المصطلحات فى مجالات متنوعة استخداما مقصودا ؛ لأنه يعى تماما أن للفن أطرافا أربعة : أولها العالم المُدْرَك (الخارجى للأشياء والكائنات ، والنفسى ، أو الداخلى لذات الفنان) ؛ وثانيها الفنان الذى يتأثر بهذا العالم ، وينفعل به ؛ وثالثها العمل الفنى (شعرا أو غير

شعر) ، الذى يتولد نتيجة علاقة الفنان بعالمه ؛ ورابعها المتلقى الذى يتوجه إليه العمل الفنى ويؤثر فيه . وحين يتحدث حازم عن الفن بعامة ، ودون تحديد لأى من أطرافه الأربعة ، فإنه يستخدم تلك المصطلحات دون تمييز بينها . أما إذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده . وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية ، وقواه الابتكارية ، فإنه يستخدم فى هذه الحالة مصطلح «التخيل» و «المتخيلة» أو «المخيلة» . وهو يستخدم المصطلحات الثلاثة الأخيرة نفسها فى حديثه عن الطرف الثالث ــ العمل الفنى أو الشعرى ــ على أساس أن العمل الفنى ينتج عن عمل تلك القوة الإبداعية . وغنى عن البيان أن هذه المصطلحات الأخيرة إنما تشير إلى الخيال بوصفه قوة أولى فى عملية الخلق الفنى . أما حين يتحدث حازم عن المتلقى ــ الطرف الرابع فى العملية الفنية ــ فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو «التخييل» ؛ لأنه يرى أن الشاعر يخيل ــ بعمله الشعرى ــ للمتلقى ما تخيله هو فى علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقى إلى أن يرى العالم كما رآه هو .

و «الخيال» هو القوة النفسية الإدراكية التى تقف وراء إبداع الفنون بعامة ، وليس وراء إبداع الشعر وحده . ولذلك فإن كل حديث لحازم عن علاقة الشعر بالتخيل والمحاكاة يصدق على الفنون كافة . ولو أننا رفعنا من كلامه لفظة (شعر) ووضعنا محلها لفظة (موسيقى) أو (تصوير) أو غيرهما من أسماء الفنون لظل كلام حازم صالحا لتعريف كل فن من هذه الفنون ؛ لأن حديثه عن التخيل أو المحاكاة ــ بوصفه حدا للإبداع الفنى ــ إنما ينتقل من «علم الشعر» إلى علم الإبداع الفنى بعامة . وذلك واضح فى أحد تعريفاته حيث يقول : «والمعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة» (منهاج ص ٢١) . أو يقول فى موضع آخر : «الرأى الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ؛ وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل» . (ص ٦٣) .

إن حازما يختلف عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب ، الذين كانوا يعرِّفون الشعر تعريفا عروضيا لغويا فحسب ؛ حيث يضع حده لماهية الشعر فى إطار من ماهية الفن بعامة . لقد كان على وعى كبير بأن الفنون كلها تتحد فى عملية الإبداع وفى عملية التلقى ، وتختلف فى الأداة التى يختارها الفنان لإنجاز عمله . وهو يركز تركيزا خاصا على الأداة فى الشعر العربى بوجه خاص ، ويؤكد أن «الشعر كلام مخيل موزون ، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية . والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها ــ بما هى شعر ــ غير التخييل» . (ص ٨٩) . ولا يتوقف حازم من أدوات الشعر وعناصره اللغوية والفنية عند الوزن والقافية فحسب ، بل يضيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسى من عناصر الكتابة الشعرية هو عنصر «تأليف الكلام» ، أى كيفيات الاستخدام الشعرى للألفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه ، فيقول : «الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ؛ فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها» . (ص ٧١) . ولقد جمع حازم فى هذا التعريف ــ وغيره فى مواضع كثيرة فى المنهاج ــ بين تراث العروضيين واللغويين والبلاغيين والنقاد العرب الذين ركزوا فى تعريفهم الشعر وبيان خصوصيته على العناصر الإيقاعية ، من وزن وقافية وأصوات ، وعلى العناصر اللغوية والبلاغية ، من جودة التأليف والنظم ، وأساليب التعامل الشعرى كافة مع اللغة ــ نقول إنه جمع بين كل ذلك والتراث الفلسفى والنفسى عند الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة شراح أرسطو ، الذين اهتموا بالنص على الطبيعة النوعية للعمل الفنى ، وعلى القوة النفسية الإدراكية المبتكرة ، التى تعين الشاعر على إنجاز قصيدته .

٣ - الشعر والعالم :

تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم ــ عند حازم القرطاجنى ــ بأنها علاقة محاكاة ؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوره فى قصيدته . قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والظواهر ، وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشاعر وانفعالاته إزاء هذه الظواهر والأشياء ، ولكنه فى كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه ، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر ، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته .

ولكن محاكاة الشاعر لهذا العالم لا تتوقف عند جانب من جوانبه ؛ ذلك لأن مادة المحاكاة ــ عند حازم ــ هى كل ما يمكن أن يحيط به علم إنسانى ، (ص ٢٠) ؛ أى أن موضوع المحاكاة يشمل كل ما يقع فى خبرة الإنسان وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . وبعبارة حديثة يمكن القول إن الفن يمكن أن يحاكى كل ما يقع فى خبرة الفنان من الشئون الحياتية وحقائها : من جليل وحقير ، وخير وشرير ، وسام ومتدن ، ومبهج ومؤلم ، وجميل وقبيح .. الخ . وثمة أمور يشترك فى معرفتها وإدراكها الخاص والعام من الناس ؛ وثمة أمور أخرى ينفرد الخواص بمعرفتها ولا يعرفها جمهور الناس أو لا يدركونها . ولا يتوقف الشعر عند هذه الأمور فحسب ؛ لأن مادته هى كل ما فى الحياة . والفيصل فى تقويمه ــ من جهة مادة المحاكاة وموضوعها ــ ليست معرفة الخاصة ولا معرفة العامة ، ولا المشترك بين الفريقين ، وإنما هو علاقة الشاعر بالمادة والموضوع ، ورؤيته لهما ، وإجادته فى تخيلهما ومحاكاتها : « فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة ، وبين ما شاركوهم فيه ؛ ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة ، وبين ما ليس له كبير علقة ، إذا كان التخييل فى جميع ذلك على حد واحد ، إذ المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة فى أى معنى اتفق » . (ص ٢١)

ولكن إذا كانت مادة المحاكاة وموضوعها ينصرفان إلى كل ما يحيط به العلم الإنسانى عند حازم ، فإن للمحاكاة أثرها الذى ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال ؛ أى ينقلها من مجال العالم المادى الفعلى إلى مجال العالم الفنى الخيالى ، ويضفى عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها فى الأصل . ذلك لأن الموضوع المحاكى لا يبدو فى العمل الفنى كما هو فى حقيقته الواقعية ، بل يظهر فى صورة معدّلة هى من نتاج خيال الشاعر . والفارق بين موضوع المحاكاة فى حقيقته الواقعية فى العالم المادى ، وحقيقته الفنية فى العالم الجمالى ، هو الفارق

وفيما يتعلق بالجانب الأخير ـ أعنى العلاقة بين المستوى العادى والمستوى الأدبى ـ تصوّر النقد العربى هذه العلاقة على أنها علاقة أصل بفرع ، وتبلورت صفات الأصل فى قدمه ، أو سبقه على الفرع ، ثم فى عرفيته وعمومه ، فى مقابل فردية الفرع وخصوصيته ، وأخيرا فى مثالية الأصل وكماله ، وانحراف الفرع أو جنوحه عن هذه المثالية .

ويمكن اختبار الخاص بملاحظتهم لهذه الصفات ـ مجتمعة أو متفرقة ـ فى كثير من موضوعات الدرس اللغوى والنقدى ، كحديثهم عن فكرة الوضع ، أو فكرة التوقيف بين الإفراد والتركيب ، وكحديثهم فى ظاهرة الإعجاز البلاغى للقرآن ، وموقع هذا الإعجاز بين الإفراد والتركيب أيضا ، وكذلك حديثهم عن الظاهرة الأدبية انطلاقا من نظرية الصنعة ، ومقارنة الأدب بعدد من الصناعات والفنون ، كالصياغة والنجارة والنسج والتصوير ، والفرق بين ما ينتمى إلى موضوع الصنعة أو مادتها أو آلاتها وأدواتها ، وما ينتمى إلى حيّز الصورة أو المنتج النهائى . فالمفردات ـ مثلا ـ سابقة على التركيب ، وهى عرفية اصطلاحية ؛ أما التركيب فلاحق عليها . ثم إنه على مستويين : مطلق التركيب ، والتركيب على نحو مخصوص ؛ والأول خاضع لمواضعات اللغة ، ومواضعات النحو على وجه الخصوص ففيه العرفية والشيوع ، وفيه السبق أيضا ؛ والآخر يصدر عن إبداع الأديب ؛ ففيه الخصوصية والتفرد ، واللحوق أيضا[٥٣] . والقرآن معجز بنظمه وتأليفه الذى هو سمة حادثة بنزول القرآن ، وليس بمفردات ألفاظه الموجودة من قبل ، والمتداولة بين الناس[٥٤] . ومادة الصناعة خلاف صورتها ؛ فالمادة سابقة ، والصورة لاحقه ، والمادة عامة شائعة ، والصورة خاصة مبتكرة ؛ فهى فى الصناعة محور عمل الصانع ، وفى الأدب محور إبداع الأديب . والآلة والأداة كلتاهما غير المنتج النهائى للصنعة ؛ فالآلة سابقة ، وهى ـ فى الأدب ـ مجموعة من المعارف المتاحة ؛ فهى عامة وشائعة بين الناس ، وممكنة للجميع ؛ والمنتج النهائى خاص بصانعه ؛ لأن الصنعة ـ أو الصورة ـ عرَض يحدثه الصانع فى المادة الموجودة سلفا ، وباستخدام الأدوات والآلات المتاحة[٥٥] . ويكفى أن نتذكر أن البلاغيين قد نظروا إلى ظواهر الاستعمال البليغ فى اللغة على أنها (أعراض) أو (أحوال) تطرأ على أصول المواضعات اللغوية ، سواء فى الدلالة أو التركيب[٥٦] .

وكلامهم عن الحقيقة والمجاز يكشف عن تمثلهم لهذه الصفات الثلاث ؛ فالحقيقة ، أو الاستعمال الحقيقى ـ وهو خاصة المستوى العادى فى نظرهم ـ يمثل الأصل ، وهو سابق على المجاز الذى هو الفرع ، والذى يمثل خاصة المستوى الأدبى . ثم إن الحقيقة عرفية اصطلاحية (بصرف النظر عن كونها نتيجة للتوقيف أو التواضع) ، وذلك فى مقابل فردية المجاز وخصوصيته ؛ لأنه نتاج لقرائح الأدباء . ومن ثم فالحقيقة يقاس عليها ، والمجاز لا يقاس عليه . كذلك فإن « تقدير اللفظ على المعنى » ، أو « تحقيق الشيء على ما هو به » ، أو « التحقيق والتحديد » ، مما يمثل سمة الاستخدام العادى ، إنما يكون بمراعاة قواعد النظام المعيارى . وهذا مسلك يقابل كل ما قال به النقد العربى على مستوى النظر ، واحتفل به على مستوى التطبيق ، من صور الخروج فى العبارة الأدبية على قواعد هذا النظام ومقرراته ، على نحو ما هو مضمّن فى معانى مصطلح (المجاز) ذاته ، ومعانى مصطلحات أخرى مثل (التوسّع) أو (شجاعة العربية)[٥٧] .

أما بالنسبة للعلاقة بين علوم اللغة والنقد ، أو بين علم اللغة بكل مشتملاته وعلم الشعر ، فيطالعنا نصّ الجاحظ الشهير : « طلبتُ علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلاّ إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلاّ ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ، ومحمد بن عبد الملك الزّيات »[٥٨] .

لماذا لم يظفر الجاحظ بعلم الشعر عند الفريق الأول ؟ الجواب فى تساؤل يطرحه الصّولى : « أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون منها ؟ »[٥٩] .

والجواب الذى ينتظره الصولى مضمّن فى تساؤله الذى يحمل معنى الإنكار لأنّ يكون فى مقدورر أصحاب النحو والغريب أن يحكموا على الشعر . وهذا يستتبع أيضا سؤالا عن السبب فى عجز هؤلاء عن هذا الحكم ؛ وهو سؤال يجد الجواب لدى البغدادى فى (قانون البلاغة) : إن « النقد والعيار غامضان ؛ وهما صناعة برأسها ، وهى غير العلم بغريب الشعر ولغاته ومعانيه وإعرابه »[٦٠] .

وقد يكون جواب ابن الأثير أوضح : إن « أسرار الفصاحة والبلاغة لا تؤخذ من علماء العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية . . وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها »[٦١] . والسبب : أن « فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب »[٦٢] ، ومن ثم فإن « النحاة لا فُتيا لهم فى مواقع الفصاحة والبلاغة ، ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم نحاة »[٦٣] .

وظاهر النصوص السابقة يوحى بتأكيد الفصل بين كل من علم اللغة ـ أو علومها ـ وعلم الشعر أو النقد ، أو هو ـ على الأقل ـ يوحى بالتوازى بينهما ، واستقلال كل منهما عن الآخر . غير أن هذا الفهم غير دقيق ؛ فهذه النصوص فى حقيقة الأمر لا تحمل سوى معنى عدم كفاية كلٍ من النحو والغريب والتصريف للحكم الفنى على لغة الشعر ، ليبقى للقضية وجه آخر هو ما إذا كان فى مقدور الناقد ـ أو صاحب علم الشعر ـ أن يستغنى عن معرفة هذه العلوم . وهنا يطالعنا نصّ من قدامة :

« العلم بالشعر ينقسم أقساماً ؛ فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه .

وقد عُنى الناس بوضع الكتب فى القسم الأول وما يليه إلى الرابع . . . ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ؛ وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة ؛ لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى محتاجٌ إليه فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر »[٦٤] .

هذا النص من شأنه أن يعدّل من حكمنا المتعجل على ظاهر النصوص السابقة ؛ فهو لا يُخرج علوم الغريب والنحو واللغة من مشتملات علم الشعر ؛ إذ جعل هذه العلوم أقساماً داخلة فى إطار

هذا العلم ؛ ومن ناحية ثانية نراه يصرّح بأن هذه العلوم محتاجٌ إليها فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر .

و(النثر) فى هذا السياق معناه : الكلام العادى . ومعنى ما ذهب إليه قدامة أن المعرفة بالغريب والنحو والمعانى لازمة لكل من الشعر والكلام العادى(٦٥) ، وأنها كافية فى هذا الأخير ، لكنها غير كافية بالنسبة للشعر ؛ إذ تبقى هناك معرفة الجودة والرداءة .

وهذا ما يمكن فهمه من نص آخر لابن الأثير ؛ فالنحوى وصاحب علم البيان « يشتركان فى أن النحوىّ ينظر فى دلالة الألفاظ على المعانى من جهة الوضع اللغوى ، وتلك دلالة عامة . . وصاحب علم البيان ينظر فى فضيلة تلك الدلالة ، وهى دلالة خاصة ، والمراد بها أن يكون الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن . وذلك أمر وراء النحو والإعراب . . ومن هاهنا غلط مفسّرو الأشعار فى اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة »(٦٦) .

ومعنى أن (الدلالة الخاصة) التى يهتم بها عالم البيان أمرٌ وراء النحو والإعراب ، وكذلك معنى وصف شارحى الأشعار بالغلط لاقتصارهم على شرح المعانى والكلمات دون الكشف عن أسرار الفصاحة والبلاغة ـ معناه أن علم اللغة أو علومها على المستوى المعيارى ـ التى هى شركة بين الكلام العادى والشعر (اللغة الأدبية) ـ غير كافية فى بحث هذا المستوى من اللغة ، غير أنها فى الوقت نفسه لازمه لهذا البحث . ومن هنا كان حديث قدامة عنها بوصفها أقساماً من علم الشعر ، وكان حديث ابن الأثير عن التداخل بين عمل النحوى وعمل صاحب علم البيان . وحتى ذلك النص الذى أُثِرَ عن الجاحظ ـ مع ما فيه من شبهة المجاملة لأدباء الكتاب ـ يمكن حملهُ على محمل أن الأخبار والغريب والنحو مجرّد أجزاء من علم الشعر الذى طلبه لدى اللغويين فى عصره ، فلم يظفر إلاّ بمن يعرف الغريب ومن يعرف النحو ، دون بقية المعارف المكملة للعلم بالشعر ؛ وهو ما وجده ـ بحسب دعواه ـ عند أدباء الكتاب .

ومن هنا تبدو حصافة القدماء من النقاد فى تأكيدهم أهمية الثقافة اللغوية العميقة لكلٍ من الأديب والناقد ، فكان ما قدموه تحت أسماء مثل (أدب الكاتب) أو (أدب الكتاب) أو (أدوات الشعر)(٦٧) . أو (آلات علم البيان وأدواته)(٦٨) ؛ وهى آلات عمادها ـ إلى جانب كثير من ضروب الثقافة العامة ـ المعرفةُ باللغة والنحو والتصريف ، بل إن المتأخرين من البلاغيين قد أوجبوا هذه المعرفة ضمن شرط الفصاحة الذى تطلبوه فى بلاغة الكلام ، والذى أرجعوا المعايير فيه إلى عدد من العلوم ؛ منها : الأصوات ومتن اللغة والتصريف والنحو .

ومؤدى هذا أن مشتملات علم الشعر ـ أو علم النقد ـ تتضمنّ كل ما يلزم لدارس الكلام العادى ، بالإضافة إلى ما تحتاجه خصوصية النص الأدبى وطبيعة غاياته .

بذلك تتحدد العلاقة بين علم اللغة وعلم الشعر ـ أو النقد ـ كما تحددت من قبل علاقة المستوى العادى بالمستوى الأدبى من اللغة . وإذا كان النقد العربى قد نظر إلى العلاقة الأخيرة على أنها ـ كما سبق القول ـ علاقة أصل (هو نظام اللغة العادية) بفرع (هو نظام اللغة الأدبية) ، فإنه ينبغى أن يكون مفهوما أن الفرع فى هذه المماثلة أشمل من الأصل ، وأن الأصل مضمّن فيه ؛ إذ يشتمل الفرع على خصائص الأصل وزيادة . . نعم . . لأن النص الأدبى فى تصور النقاد العرب ـ بخاصة أصحاب النزعة البلاغية ـ مجالٌ لتوظيف عناصر اللغة أو ظواهرها التى تتعاون داخل السياق من أجل ملاءمة الموقف ، سواء ما جرى من هذه الظواهر على أصل الاستعمال أو خالف هذا الأصل .

وهذا هو مفتاح الخصوصية ـ والتعقد أيضا ـ فى النص الأدبى ، وهو ـ فى الوقت نفسه ـ دليل على صدق التصوّر الذى تبناه النقاد لطبيعة العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد ، فلم تُتصوّر هذه العلاقة على أن الثانى جزء من الأول ، أو حتى موازٍ له ، بل على أن علم اللغة جزءٌ من علم النقد ، على أساس أن العلم الأخير يضم كل مشتملات العلم الأول وزيادة ، وهذا ما يجعل علم اللغة قاصراً عن الوفاء بكل متطلبات درس الشعر ، أو درس الأدب عموما .

وهذا ـ فيما يبدو ـ هو السبب فى ثورة الشعراء واعتراضهم على تدخل اللغويين بالحكم على أشعارهم ، معلنين أن هؤلاء اللغويين لا يصْلحون ـ بوصفهم هذا ـ للحكم على الشعر ، لا من حيث هو نصوص لغوية عادية ، بل من حيث هو نتاج فنى له خصوصيته(٦٩) .
وكأن النقد العربى ـ وقد رأى فى النص الأدبى مستوى لغويا متميّزا ـ استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوى المعيارى كافيا فى نقده ، كما استبعد أن يكون النحاة واللغويون نقاداً ، فى الوقت الذى اشترط فيه أن يكون العلم بكل فروع اللغة مجرّد جزءٍ من المكونات الثقافية للناقد .

وهذا ما نجد الأخذ به ـ صراحة أو ضمنا ـ عند أصحاب الاتجاه البلاغى على التحديد ، على نحو يؤكد أن هذا الاتجاه لم يكن وليد نزعة إلى الجمود والعقم كما أُشيع عنه كثيرا ، بقدر ما كان صادراً عن رغبة واعية فى الوصول إلى أسس موضوعية يحتكم إليها الناقد فى تعامله مع النص الأدبى ، بريئا من سيطرة الانطباع ومن المعايير الأخلاقية ؛ وهى المعايير التى ساد الاحتكام إليها قبل ظهور هذا الاتجاه ، والتى كان من نتائجها كثرة الحديث فى تاريخ الأدب إذا قورن بالحديث عن الأدب نفسه (وهذا ما نلاحظه عند ابن سلاّم ـ مثلا) ، كما كان من نتائجها الاحتكام فى تقدير النص واختياره إلى عوامل بعيدة عن الأدب ، مثل زمن القائل ـ فيما رأى البعض ـ أو مكانته الاجتماعية ، أو مدى الصدق أو الكذب فى قوله ، أو مدى تناقض كلامه أو اتّساقه بعضه مع بعض . . إلى غير ذلك من المعايير التى وقف عندها ناقد أخلاقى مثل ابن قتيبة .

وإذا كان من الممكن أن نجد عند ناقد كقدامة علامة بارزة على طريق التأصيل لهذا الاتجاه ـ مع عدم إغفالنا لما سبقه من محاولات ـ فإن من المناسب أيضا أن نتذكر الكثير من الجهود التى بذلها القائمون

ويصر حازم على أن الشاعر الحق هو الذى تتحقق فى طبعه هذه القوى الشاعرية الثلاث ؛ لأنها هى المقصودة والمعبَّر عنها (بالطبع الجيد) فى هذا الفن الشعرى . ولكنه ــ فيما يتصل بالطبع الجيد ــ يلتفت إلى أمرين مهمين : أولهما أن الطبع لا ينهض وحده بالشعر ؛ وثانيهما أن الطبع لا يتحقق إلا بمعرفة قواعد الصنعة وترسيخها فى الذهن ، إلى الحد الذى تصبح معه أقرب إلى الطبع فى رسوخها العفوى . يقول حازم إن العرب لم تكن تستغنى بصحة طباعها عن تسديد هذه الطباع وتقويمها بالقوانين المصححة لها ؛ إذ جعلت من ذلك علما تتدارسه ويستدرك به بعضهم على بعض . وفى هذا المجال روايات كثيرة حفظتها أمهات الكتب . ولو تتبع متتبع هذه الروايات لاستخرج منها علما كثيرا موافقا للقوانين التى وصفها البلغاء لهذا الفن الشعرى . وثانيهما أن الطبع لا يُمتلك عن طريق الإلمام بالقوانين اللغوية والبلاغية فحسب ، بل لابد من الوعى بالتقاليد الفنية المتوارثة للشعر ؛ وهذا لا يكون إلا بالتلقى عن أهل الاختصاص وهم الشعراء السابقون للشاعر ، والشعراء الذين نبغوا من معاصريه . وبهذه التلمذة الفنية يستطيع الشاعر أن يهتدى بهدى التقاليد الفنية ، كما أنه يستطيع أن يضيف إليها بقدر تفوقه ونبوغه .

وضرورة الوعى بالتقاليد الفنية أمر عميق فى كل التراث البشرى ؛ لكن حازما يعبر عن هذه الضرورة من زاوية العلاقة بين الشعر والشاعر ، أو من زاوية العلاقة بين الشاعر وتقاليد الفن الذى ينتمى إليه ، فيقول : « وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة فى التصاريف البلاغية . فقد كان كُثيِّر أخذ الشعر عن جميل ، وأخذه جميل عن هدبه بن خشرم ، وأخذه هدبة عن بشر بن أبى خازم . وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه زهير عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين » . (ص ٢٧) .

هذه العلاقة تعود بنا ــ فى النهاية ــ إلى الخيال من حيث هو أداة الفنان المبدعة ، التى يدرك عن طريقها العالم ، والتى عن طريقها تتحول المدركات إلى صور ، ثم تنتقل الصور باللغة ــ وبغير اللغة فى الفنون الأخرى ــ إلى أعمال فنية محددة . فالخيال هو القوة التى تنقل المدركات إلى صور ؛ وهذه الصور ــ فى الفن ــ لا تطابق حرفيا أصولها فى الواقع ؛ ذلك لأن الخيال الخلاق يعيد بناء صور المدركات بحيث تبدو فى روابط وعلاقات جديدة ، تختلف عن أصولها فى الواقع ، لكنها لا تناقض هذا الواقع ، بل تبرزه فى صورة جديدة . والخيال طاقة إنسانية حاصلة فى كل فرد من أفراد الإنسانية على درجات متفاوتة . لكن الخيال عند العاديين هو خيال استرجاعى ، يستعيد ما مرَّ بالإنسان من خبرات وتجارب وصور . أما الخيال عند الفنانين فهو خيال ابتكارى ، يتخطى حدود الاسترجاع ويجاوزها إلى تأليف علاقات وروابط جديدة بين المدركات والمحسوسات والصور ، بحيث يبدو الموضوع المحاكى ــ فى العمل الفنى ــ فى صورة جديدة .

ومهما يقسم حازم القوى الشاعرة المبتكرة أقساما ، فإنه يردها جميعا إلى تلك الأداة الخلاقة المبتكرة : الخيال . وهو يدرك كل الإدراك أن الخيال الفنى لا يعمل طليقا بغير حدود ؛ إذ نراه ينص صراحة على أن الخيال الفنى لا يجاوز الممكن إلى المحال ؛ ذلك لأن المحال هو الذى لا يمكن وقوعه ولا تصوره . وهو يعى أن الخيال لا يعمل وحده ، بل ثمة قوى وطاقات أخرى يجرى عملها مع عمله ، ويتداخل نشاطها فى نشاطه . ولذلك يضع الخيال فى مركز بين طرفين هما العقل والحواس ، ويجعل نشاطه متأثرا بنشاطهما ، ونتاجه متأثرا بمعطياتهما ؛ فالعقل فى صلته بالخيال إنما يحميه دون أن يقصَّ أجنحته . وإذا كان حازم يقر للفنان بحرية عريضة فإنه يرى أن ذاتية الشاعر هى التى تمثل حدود نشاط خياله المبتكر ؛ هذه الحدود المحكومة ــ فى النهاية ــ بتقاليد الفن الشعرى وما يمكن أن يقبله العقل ، والمحكومة كذلك بسلم من القيم الأخلاقية .

ولا شك أن الشاعر ــ فيما يرى حازم ــ يستطيع أن يتخيل ما لم يقم بتجربته تجربة مباشرة ؛ ولكن هذا التخيل يستمد مادته ــ آخر الأمر ــ من معطيات التجربة التى صادفها الشاعر ؛ فالتخييل تابع للحس ــ فيما يقول حازم . ومعنى هذا أن ما تدركه الحواس هو المادة الأولية التى يحولها خيال الشاعر إلى صور تختلف عن أصلها . ومهما عبث الخيال بحدود هذه المادة الأصلية فإنه يظل محافظا على الحدود العقلية التى تجعل من الصور الفنية للشعر مؤثرة فى المتلقى ، خلال عملية التخييل .

٥ - الشعر والمتلقى :

وتنقلنا عملية التخييل إلى العلاقة بين الشعر والمتلقى . وهى علاقة تقوم على أبعاد نفسية ، وتحقق وظائف معرفية وأخلاقية . أما الأبعاد النفسية فتتصل بالأثر الذى يتركه الشعر فى « مخيلة » المتلقى . و « القوة المتخيلة ــ عند المتلقى ــ نظير القوة التى أبدعت المحاكاة عند المبدع . والنظير يتعاطف ــ عادة ــ مع نظيره ؛ فضلا عن أن القوة المتخيِّلة عند المتلقى هى القوة الفاعلة فى الجوانب الذاتية للإنسان»[١٠] . ومعنى ذلك أن الشعر يستثير قوى التخيل عند المتلقى ، بكيفية تستثير معها هذه القوى ــ هى كذلك ــ القوى النزوعية التى توجه سلوك المتلقى ، وتفرض عليه الاستجابة للمحتوى المعرفى الأخلاقى الذى تتضمنه القصيدة . ولذلك يقول حازم إن التخييل هو تحريك النفس إلى طلب الشىء أو الهرب منه . وهو يقول كذلك أن التخييل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقى ، على نحو يغلب اللاوعى على الوعى ، ويغلب التخيل على التصديق . وجملة الأمر أن المتلقى ينفعل للتخييل انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ، فيميل إلى « فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده » . (ص ١٠٦) .

هذا التكييف الذى يحدد به حازم عملية التخييل يتضمن تقابلا معرفيا أخلاقيا ذا صلة بطبيعة السلوك الذى يفرضه الشعر على المتلقى . أما التقابل المعرفى فيتصل بتغليب التخييل على التصديق ، حيث يصبح « القول المخيل » نقيضا للقول « البرهانى » بالمعنى الذى يجعل **القول الأول** قرين الحقائق الخالصة ، ويجعل **القول الثانى** قرين التمويه الذى يناقض الحقائق[١١] . وذلك ما قصد إليه حازم بقوله إن الأقاويل الشعرية تصور الأشياء الحاصلة فى الوجود على ما هى عليه حقيقة ، أو « على غير ما هى عليه تمويها وإيهاما » (ص ١٢٠) . ويقرن حازم بين الشعر والرسم فى هذا البعد المعرفى من التخييل ، خصوصا حين يقول إن الصور القبيحة المستبشعة فى الواقع يمكن أن تتحول إلى صور لذيذة مستحسنة فى الفن ، بفضل ما تقوم به المحاكاة

من تغيير معرفى فى تقديم الأصل . ولكن هذا التغيير المعرفى الذى يشير إليه حازم ليس المقصود منه الوصل الكامل بين الشعر والكذب ، وإنما تأكيد « الإيهام » الذى يوقعه التخييل فى نفس المتلقى ، وتأكيد « التأثير » الذى يحوِّل به الشعر سلوك هذا المتلقى أو يوجّهه . ولذلك يقول حازم إن المهم فى الشعر « إنما هو التخييل فى أى مادة اتفق ، لا يشترط فى ذلك صدق ولا كذب ، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض » . (ص ٨١) .

ومادام المقصود بالإيهام الذى يوقعه التخييل هو التأثير فى سلوك المتلقى فإن هذا السلوك يمكن أن يزدوج ازدواجا يوازى التقابل بين الصدق والكذب . ويظهر ذلك فيما يؤكده حازم من أن المقصود بالأقاويل الشعرية هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر » . (ص ٣٣٧) . وما يقصد إليه حازم باستجلاب المنافع واستدفاع المضار — فى النص السابق — هو التحلى بالأخلاق الفاضلة ، واطراح الأخلاق الفاسدة . وهنا يصل حازم حباله بحبال قدامة بن جعفر ، فيتحدث عن الفضائل الأربع بوصفها الفضائل التى ينبغى تأكيدها فى المدح ، ونفيها فى الذم . ولكنه يضيف إلى ما سبقه إليه قدامه تفصيلَه المفيد فيما يسميه « طريق التهدى إلى تحسينات الأشياء وتقبيحها » ، فيميز بين تحسين الأشياء وتقبيحها من جهة الدين ، أى ما تؤثره النفس من الثواب على فعل شىء أو اعتقاده ، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله ، ومن جهة العقل ، أى « ما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة » . ولا يكتفى حازم بذلك ؛ إذ يضيف إلى الجهتين السابقتين جهة أخرى تتصل بالجوانب النفعية فى حياة الإنسان ، ويعنى بها « ما تؤثره النفس من الذكر الجميل » ، فضلا عن « جهة الحظ العاجل ، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه ، مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال » . (ص ١٠٦) .

ويتواصل حازم مع التقاليد الأرسطية المرتبطة بتقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، فيقسم الشعر إلى ما يسميه بطرق الجد فى مقابل طرق الهزل . ويعرف الطرق الأولى بأنها « مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل » ، فى مقابل الثانية التى تصدر فيها الأقاويل « عن مجون وسخف » . وهذا تقسيم يذكر بأصله الأرسطى ، خصوصا حين يقول حازم :

> « يجب فى معانى الطريقة الجدية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر مالا يشين ذكره ، ولا يسقط عن مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة ، أو يكبر نفسه عنه» . (ص٣٢٩) .

ولكن هذا كله جعل حازما يترك الأصول الأرسطية ليركز على الشعر العربى بأوضاعه المتميزة . وهذا ما يؤدى به إلى الإلحاح على بُعد مهم كل الأهمية فى علاقة الشعر بالمتلقى ، وهو البعد الخاص بإيمان المتلقى بجدوى الشعر . ويؤكد حازم — فى هذا البعد — أن الشعر لا يمكن أن يحقق تأثيره الأخلاقى على المتلقى إلا إذا كان هذا المتلقى مقتنعا بأهمية الشعر مستعدا للتأثر به . ويقول حازم إن الاستعداد نوعان : استعداد بأن تكون نفس المتلقى فى حالة تتوافق مع محتوى القصيدة التى تسمعها ، كما قال المتنبى :

> إنما تَنْفَعُ المقالةُ فى المر ءِ ،إذا وَافَقَتْ هَوًى فى الفؤادِ

واستعداد بأن تكون النفوس معتقدة فى قيمة الشعر وأهميته . وإذا كان الاستعداد الأول استعدادا فرديا ، يتوقف على الحالة النفسية للمتلقى الفرد ، فإن الاستعداد الثانى إنما هو استعداد جمعى ، يرتبط بالحالة الفكرية والحضارية للأمة كلها .

ومن الواضح أن النوع الثانى من الاستعداد هو الذى كان يؤرق حازما . ذلك لأن كثيرا من « أنذال » عصره — فيما يقول — اعتقد « أن الشعر نقص وسفاهة » . ولا يقتصر حازم على الهجوم على هؤلاء «الأنذال» ، وإنما يحاول توضيح سبب هوان الشعر على الناس ، فيقول :

> « وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود فيهم ، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التى بها يتقوم الشعر . . ولكثرة القائلين المغالطين فى دعوى النظم ، وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسىء والمسف إلى الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتها متساوية ، بل ربما نسبوا إلى المسىء إحسان المحسن ، وإلى المحسن إساءة المسىء ، فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستقذر التحلى بهذه الصنعة ؛ إذ نجسها أولئك الأخساء ، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم ؛ فالمعرفة لاشك منسحبة على الرفيع فى هذه الصفة بسبب الوضيع ؛ فلذلك هجرها الناس وحقها أن تهجر» . (ص ١٢٥)

٦ — المحتوى الشعرى :

ولاشك أن قضية الاستعداد ، التى تتضمن إيمان المتلقى بجدوى الشعر ، تفضى — فى النهاية — إلى قضية المعنى الشعرى . وحازم يدرك الصلة بين هاتين القضيتين إدراكا واضحا ؛ فهو يرى أن من الأسباب التى أدت إلى هوان الشعر عند المتلقين أنهم اعتقدوا « أن الشعر كله زور وكذب » . والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد — فيما يقول حازم — « كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر ولا تهتز إليه » . (ص ١٢٥ ، ١٢٦) . ولكى يواجه حازم هذا الاعتقاد الضار فإنه يؤكد أن التخييل الشعرى لا يقصد منه إلا إلى التأثير النفسى للقول ذاته ، وأن التقابل بين الصدق والكذب ليس محكاً فى الشعر ؛ فالشعر شعر « من حيث هو كلام مخيّل » ، كما أن

التخييل هو « المعتبر فى صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة » . (ص ٧١) . ولكن مثل هذا التبرير لابد أن يفضى إلى ضرورة التوقف عند « المعنى » أو « المحتوى » الذى يقوم الشعر بتخييله من زاويته المعرفية وزاويته الأخلاقية .

ويحسم حازم أمر الزاوية المعرفية بعودته إلى أصوله الأرسطية ، خصوصا فكرة «الممكن» ، التى لا تجعل المحاكاة قرينة الحقيقة الحرفية بل الحقيقة بمعناها الأعمق ، الذى يكمن وراء الظواهر . فالمحاكاة الأرسطية ليست نسخا للحقيقة التجريبية ، أو تصويرا فوتغرافيا للحياة ، بقدر ما هى تقديم للممكن الذى يتضمن الحقائق الشابتة الدائمة ، المتحررة من الفوضى والتغير والتشتت . وإذا كانت المحاكاة تجاوز الحدود الظاهرة للواقع فإنها تجاوز القوانين الكامنة ، التى تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا . كما أنها تصل إلى هذه القوانين بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضرورة[١٢] . صحيح أن حازما لا يصل إلى هذا التصور الأرسطى تماما ، ولكنه يقترب منه كل الاقتراب من الزاوية الأخلاقية الخالصة ، عندما يؤكد «أن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها ، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله ألبتة ، فكان مناقضا لغرض الشعر ؛ إذ المقصود بالشعر الاحتيال فى تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة ، بل ومن الصدق والشهرة فى كثير من المواضع » (ص ٢٩٤) .

ولكن ما الذى كان يعنيه حازم بمصطلح «المعنى» ؟ هل كان يقصد به الدلالة الجزئية التى قصد إليها ابن قتيبة ، الذى قسّم الشعر إلى أربعة أضرب[١٣] ، فكان المعنى ــ عنده ــ هو الفكرة الجزئية ، أو المقصد النثرى من الكلام الذى يمكن أن يوصف بالصدق أو الكذب ؟ أم أن حازما كان يقصد بمصطلح المعنى دلالة قريبة مما نقصده اليوم بمصطلح «المحتوى» ؟

إن حازما يجعل «المعنى» العنصر الأول من العناصر التى يتحقق بها التخييل ، فيقول : «والتخييل فى الشعر يقع فى أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن» (ص ٨٩) . والسؤال : ما الذى يقصده بمصطلح المعنى ؟ إنه لم يخرج عن المفهوم القديم الذى حصر «المعنى» فى صورة جزئية ، قد يقصد بها فكرة محدودة ، مصاغة فى عبارة واحدة من عبارات العمل الشعرى ، أو يقصد بها خاطرة لا تشغل غير جملة واحدة ، أو بيت واحد من أبيات القصيدة . هو لم يفلت من كل ذلك . ولهذا يرى دارس كتابه أن المصطلحات الموروثة المتصلة بالموضوعات والأغراض والمعانى كثيرا ما ترد عنده بدلالاتها القديمة نفسها . لكن مزيدا من التعمق فى درس «المنهاج» يكشف عن أن حازما كان واعيا ــ فى كل الكتاب ــ لأمرين بالغى الأهمية من جهة تحديد مصطلح المعنى ، وبيان طبيعته ودوره فى العمل الشعرى . أما الأمر الأول فهو عدم رضاه عن المصطلحات الموروثة المتصلة بجانب المعنى ، وعدم رضاه بصورة خاصة عن بعض استخدامات تلك المصطلحات فى كتب بعض من سبقه من بلاغيين ونقاد ؛ فهو لا يقبل ، تقسيم قدامة بن جعفر (٨٨٨ ــ ٩٥٨ أو ٩٤٨م) للمحتوى الشعرى ؛ ذلك التقسيم السداسى المعروف : مدح ــ هجاء ــ نسيب ــ رثاء ــ وصف ــ تشبيه . وهو لا يقبل كذلك تعديل الرمّانى لهذا التقسيم إلى تقسيم خماسى جديد ، حيث أرجع الرمانى التشبيه إلى معنى الوصف . ويدفع حازم كذلك ما ذهب إليه ابن رشيق القيراونى (ولد حوالى ٩٩٥/١٠٠٠ وتوفى حوالى ١٠٦٤م) ــ فى كتابه «العمدة» ــ من أن أركان الشعر (ويقصد بالأركان هنا دوافع الشعر أو محتوياته) أربعة ؛ هى : الرغبة والرهبة والطرب والغضب . كذلك يدفع حازم ما جاء ــ فى «العمدة» أيضا ــ من أن الشعر كله فى الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة . ويعلق حازم على كل ذلك بأن هذه التقسيمات كلها غير صحيحة ؛ فكل منها لايخلو من نقص أو تداخل . (ص ٣٣٦ - ٣٣٧) . وأما الأمر الثانى الذى تنبه إليه حازم كل التنبيه ــ بعد نقده للتقسيمات الموروثة للمحتوى الشعرى ــ فيتمثل فى محاولته وضع أساس فلسفى لمشكلة المعنى الشعرى . وهو يدرك خطر محاولته وجدتها ، على نحو يدفعه إلى القول بأنها بيان للطرق الصحيحة فى النظر إلى المعنى ، وتأكيد أن أحدا قبله لم يسلك مسلكه ، ولم يهتد إلى ما توصل هو إليه . (ص ١٨) .

والأساس الفلسفى لمحاولة حازم مؤداه أن كل الموجودات والأشياء لها كيانات فى الواقع خارج ذهن الإنسان المدرك . فإذا وقع شىء من هذه الموجودات والأشياء فى دائرة إدراك الإنسان المدرِك تكونت للمدرِك صورة ذهنية فى ذهن المدرِك فإذا كان هذا المدرِك شاعرا ووضع تلك الصورة الذهنية فى إطار تعبيرى عن طريق اللغة ، فإن هذا الإطار التعبيرى اللغوى هو أداة توصيل صورة الموجود أو الشىء الواقعى إلى أذهان المتلقين وأفهامهم . وقد حدد حازم هذا الأساس تحديدا حاسما بقوله : «إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان ؛ فكل شىء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ » . (ص ١٨ - ١٩) .

والحقيقة أن هذا الكلام ليس أساسا فلسفيا فحسب ، إنما هو فلسفى نفسى جمالى فى آن واحد . ذلك أن حازما على وعى عال هنا بانتقال الصورة البصرية فى عملية الإدراك إلى صورة ذهنية ، ثم بانتقال هذه الصورة الذهنية فى عملية الإبداع إلى صورة شعرية . وفى هذه المرحلة الأخيرة تتضح الألفاظ فى دلالتها على المعنى . هذا عن الأساس الفلسفى النفسى الجمالى ؛ ويبقى للمعنى الشعرى أساس داخلى ذاتى ، يتصل بحده أو تعريفه ، وبآفاقه فى خبرة الشاعر وتجاربه ، وبدوره فى العمل الشعرى ذاته .

إن محتوى الشعر أو «معناه» من محتوى الحياة ذاتها . لهذا فإن أى حصر لمجالات أو موضوعات أو أغراض بعينها لمحتوى الشعر إنما هو فى حقيقته حصر للشعر نفسه فى زوايا ضيقة ، ومناطق محدودة من هذه الحياة الفسيحة . فإذا كان لابد من حصر فينبغى أن يرتبط هذا الحصر بالأصول الأولى للحياة الإنسانية الفضلى . أما أصول هذه الحياة فهى أربعة : خير وشر وبسط وقبض . ويستمد الشعر محتواه ــ فى نظر حازم ــ من كل ما يمكن أن تحيط به التجربة الإنسانية المتصلة بهذه الأصول الأربعة . ويتوجه هذا المحتوى إلى المتلقى ليؤثر فيه روحيا ونفسيا وسلوكيا وأخلاقيا . ومدار هذا التأثير ــ ومن ثمة عناصر المحتوى الشعرى كافة ــ لامحالة حول الخير والشر ، ومنها مايقترب من

دائرة الشر فيكون فى قلبها . ولكن يختلف الناس فى تحديد ما هو خير وما هو شر ؛ وثمة أمور يعرفها الخاصة دون العامة ؛ وثمة أمور أخرى يشترك فى معرفتها العام والخاص .

والحازم اجتهاد هنا فى مسألة القيمة واتصالها بالمحتوى الشعرى ؛ فهو يرى أن أعرق المحتويات ما اشترك الخاصة والجمهور فى الاعتقاد بأنه خير أو شر . ويقيّد حازم هذا بالفطرة الإنسانية ، فيرى أن المحتوى الشعرى إذا صدر عما يشترك فى الاعتقاد به الناس كافة ، فإن ذلك معناه ضرورة التطابق مع ما فطرت النفوس عليه . (ص ٢٠) . ومن الجلى أن حازما يرد المحتوى الشعرى إلى أصلى الحياة من الوجهة القيمية الاجتماعية ، وهما الخير والشر ، ثم يعود فيربط هاتين القيمتين بأصلى الحياة من الوجهة النفسية الفردية وهما البسط (السعة) والقبض (الضيق) ، فيرى أن قصد الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، وذلك ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد بما يُخيِّل لها فيه من خير أو شر . (ص ٣٣٨) .

بهذا يقرر حازم للمحتوى الشعرى أسسا ترتد إلى أسس الحياة ذاتها فى عالم المتلقى النفسى وفى عالمه الاجتماعى بين الناس . وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر الحق هو ذلك الذى خبر الحياة خبرة عميقة ، وأدرك مجارى أمورها إدراكا واعيا ؛ وهو الذى له من قوة التمييز والملاحظة ما يمكنه من الوعى بحقائق الأشياء والأحوال والأزمنة والقضايا (ص ٣٨) . ومادام حازم يجعل مصادر المحتوى الشعرى من مصادر الحياة نفسها ، فلا غرابة فى أن يربط المحتوى الشعرى بدوره ووظيفته فى الحياة . إنه يرى — فى مواضع كثيرة من كتابه — أن المحتوى يميل إلى أشياء وينصرف عن أخرى ؛ وتكثر فيه أشياء وتقل أخرى ، وذلك كله بحسب اتصال الأمر بما عليه البشر فى حياتهم . (ص ٢٠) . وعلى هذا ، إذا كان المحتوى يصدر عن الحياة فلكى يعود إلى هذه الحياة نفسها ليقوم بوظيفة واضحة وضوحاً عبر عنه حازم مرات كثيرة فى عمله ، ولكنه فى واحدة من هذه المرات قرن بين هذه الوظيفة و « موضوعات » الشعر بعبارات بالغة التحديد والدقة ، فقال : « لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح ، وجلال ، أو خسّة ، وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التى لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده » . (ص ١٠٦) . وهنا يصل الأمر إلى حد أن يوجب حازم على الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتوى عمله) من حياة البشر أنفسهم ، وكذلك من تاريخهم . وهذا ما يؤكد الدور الذى يقرره حازم للشعر ، وهو دور سلوكى أخلاقى اجتماعى .

وعلى الرغم من هذه النظرة الفلسفية العميقة إلى المحتوى الشعرى فإن حازما لم يفلت من النظرة الثنائية الجزئية التى كانت سائدة لدى البلاغيين والنقاد العرب من قبله . ولا شك أن نظرته الفلسفية هى المهيمنة على عمله من أوله إلى آخره ، ولكن هذه النظرة الجزئية تقع فى أسر المعالجات القديمة للموضوعات والأغراض وإن حاول حازم أن يرتقى بها من خلال وعى فلسفى للمحتوى الشعرى . وبعبارات أخرى ، فإن حازما يصدر عن أساس فلسفى عميق فى معالجة المحتوى الشعرى ، ولكنه يصطنع فى بعض الأحيان أسلوب سابقيه ومصطلحاتهم فى هذه المعالجة ، مع وعيه التام بأمرين : أولهما أن تقسيمات سابقيه للأغراض والمعانى والموضوعات ليست وافية وليست جامعة أو شاملة لعالم المحتوى الشعرى الرحب ، بل إنه يرى — وهذه عبارته — أنها « غير صحيحة » (ص ٣٣٧) . ولهذا فهو يعدّل فى تلك التقسيمات ويسرف فى التقسيم حتى يصل إلى عشرات التفصيلات والتفريعات المتصلة بالمعنى الشعرى . وهو يضم بعض مصطلحات سابقية ثم يجاوزها — فى الإطار التقليدى نفسه — إلى آماد بعيدة . وثانيهما أن حازما عندما يجنح إلى النظرة القديمة ، بما تعتمد عليه هذه النظرة من فصل حاد بين ما هو فنى وما هو معنوى ، وبما تعتمده فى تناول المعنوى من تحديد صارم للأغراض والمعانى والموضوعات — نقول:إنه عندما يجنح إلى هذه النظرة لا يزال يجعل النظرة الفلسفية الشاملة — التى تهيمن على كل عمله — قاعدة يقيم عليها تحديداته وتفصيلاته لمجالات المحتوى الشعرى وآفاقه . ومع ذلك فإن هذا الجانب التقليدى فى « المنهاج » ضئيل إذا ما قورن بالجانب الفلسفى الخالص .

ويجعل حازم من البسط والقبض أساساً فلسفيا يستمد منه مصطلحين للجنسين الأساسيين اللذين يرى فيهما مصدر المحتوى الشعرى . هذان الجنسان هما : الارتياح والاكتراث (الارتماض) . ثم يضع تحت هذين الجنسين الكبيرين أنواعا ثمانية ، ويضع تحت هذه الأنواع الثمانية الأغراض الشعرية المشهورة ، كالنسيب والمديح ، فيقول : « قد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع . فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما ، نحو إشراب الارتياح الاكتراث ، أو إشراب الاكتراث الارتياح ؛ وهى الطرق الشاجية . والأنواع التى تحت هذه الأجناس هى : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء . والأنواع الأخر التى تحت تلك الأنواع هى : المدح والنسيب والرثاء » (ص ١٢) . ويمضى حازم فى إلحاحه على الأساس الفلسفى النفسى فيقرن تقسيماته السابقة بالبواعث التى تثيرها فى نفس الشاعر وبآثارها فى نفوس السامعين أو القارئين (المتلقين) فيقول إن «معانى الشعر . . ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معا . وأحسن القول ما أجتمع فيه وصف الحالين» (ص ١٣) . وبعد أن حدد حازم المستوى الشعرى فى تلك الأجناس والأنواع ، يعود فى مواضع أخرى من كتابه إلى مزيد من التفصيل والتفريع ؛ فثمة «أقاويل عرضيات وترهيبيات وتخويفيات واستدفاعيات» ؛ وثمة «قصص ومشاجرة وحكم ، وإشارة واستشارة ، وغرض واقتضاء ، وكفاية واستكفاء ، وترغيب وترهيب ، وإطماع وإياس . (ص ٣٤٠) . الخ . ولكنه يعود مرة أخرى إلى ضم كل هذه التفريعات فى مجموعات أربع رئيسية يسميها «أمهات الطرق الشعرية» وهى لديه : التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى وما معها ، وهو لا ينسى أن يقرن هذه الأمهات الأربع بذلك الأساس الفلسفى النفسى الذى جعله مرتكز تناوله للمحتوى الشعرى ، ويثبت ذلك الأساس فيرجع كل أمهات الطرق الشعرية الأربع وكل ما معها إلى «ما الباعث عليه الارتياح وإلى ما الباعث عليه الاكتراث ، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا» (ص ٣٤١) . وحتى عندما يتابع حازم

سابقيه فى الأخذ بتلك الحدود الضيقة للمحتوى الشعرى ، كالمديح والنسيب وغيرهما ، فإنه لا يسلك مسلكهم تماما ؛ فهو يرى — على سبيل المثال — أن يكون المديح بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان (ص ١٧١) ؛ وهو يقبل ألا يجاوز المادح حد الاقتصاد إلى حد الإفراط ، مادام يثبت حميد الأوصاف ، ويشير إلى مثال يحتذى (١٧١) . وهو يخالف بعض سابقيه عندما يأبى أن يكون المديح حلية لمن لا يستحقه (ص ١٧١) ، وعندما يأبى أن يكون المادح مسترفدا متكسبا بشعره (ص ١٢٥) . وهو بهذا كله يؤكد مارآه فى المحتوى من حيث مصادره ووظيفته من قيم وأهداف أخلاقية ونفسية . وأهم من ذلك أنه يؤكد بذلك الإباء تقديره البالغ لأهمية الشاعر فى حياة الجماعة ؛ تلك الأهمية التى اقتربت — عنده — من أهمية النبوه ، من حيث صلتها بما يحدثه الشعر من تأثير أخلاقى فى سلوك الجماعة وحياتها :

فلولا خِلال سنَّها الشعرُ ماذَرى
بغاة الندى من أين تُؤْتَى المكارم

الهوامش

(١) راجع جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٩٢ وما بعدها .

(٢) راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٢٤ .

(٣) Bate, Walter Jackson (Ed.)- **Criticism, The Major Texts.** New York 1952. p. 5ff.

(٤) Edmund., Irwin- The Works of Plato; **The Modern Literary Criticism.**New York 1956 (The introduction).

(٥) Butcher S.H. -Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts,The 4th impr. London 1951 (see the introduction by John Gasner)

(٦) راجع — على سبيل المثال — عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، ص ١٠ - ١٢

(٧) راجع — على سبيل المثال — الموشح للمرزبانى ، المطبعة السلفية ص ٣٦ - ٤٧ - ٤٨ .

(٨) ابن سينا ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ص ١٩٨ وقارن بمنهاج البلغاء ص ٦٩

(٩) المنهاج ص ١١٩ . ويذهب محقق الكتاب إلى أن النص منقول من ترجمة قديمة لحنين بن اسحق .

(١٠) جابر عصفور . مفهوم الشعر ، ص ٢٤٧ .

(١١) راجع شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ٢٠٨ - ٢١٣ .

(١٢) Butcher, Op.cit p. 164.

(١٣) راجع الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، الجزء الأول ص ٦٤ - ٦٨ .

اغناطيوس كراتشكوفسكى

البديع العربى في القرن التاسع

ترجمة وتقديم
مكارم الغمرى

تقديم :

مؤلف هذه الدراسة هو المستشرق الروسى الكبير ، والعالم الأكاديمى إغناطيوس كراتشكوفسكى (١٨٨٣ - ١٩٥١) . وقد نشرت هذه الدراسة لأول مرة بالألمانية عام (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، ثم صدرت بالروسية بعد وفاته ضمن مؤلفاته المختارة التى ظهرت عام ١٩٥٦ ، موسكو ، لينتجراد ، الجزء الثانى ، الصفحات (٣٦٠ - ٣٧٣) .

ويعد كراتشكوفسكى ــ بحق ــ مؤسس مدرسة الاستشراق السوفيتية ، بل ــ كما يقول توفيق الحكيم ــ ربما كان عميد المستشرقين فى العالم المعاصر (صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ٥٦) .

كرس كراتشكوفسكى ما يقرب من خمسة وأربعين عاماً من حياته للدراسات العربية ، تتلمذ خلالها على يديه أجيال من المستشرقين ، كما قدم أكثر من ٤٥٠ بحثاً علمياً تناولت فروعاً عدة من الدراسات العربية ؛ فقد قدم دراسات فى الأدب العربى القديم والحديث ، ودراسات فى فقه اللغة العربية وبلاغتها ، كما قام بدراسة كثير من المخطوطات العربية ، وأرخ للاستشراق ، فضلاً عن دراساته المقارنة فى العلاقات الثقافية والحضارية بين شعوب الاتحاد السوفيتى والشرق العربى .

وجدير بالذكر أن كتاب عبد الله بن المعتز ، المعروف باسم « كتاب البديع » ، الذى سيأتى ذكره فى الدراسة الحالية ، صدرت له طبعة عربية عن دار الحكمة بدمشق ، اعتنى كراتشكوفسكى بنشرها والتعليق عليها وإعداد فهارسها .

تتعلق هذه الدراسة بالبديع العربى فى القرن التاسع . ولم يطرح هذا الموضوع من قبل سوى مرة واحدة ، وبالتحديد فى بحث دائمركى ؛ فقد مضى أكثر من خمسة وسبعين عاماً منذ نشر الأستاذ الدائمركى أ . ميرين أول مؤلف كبير له باسم « البيان العربى »[1] . وحتى وقتنا هذا لا نستطيع أن نشير إلى عمل مناظر . وبطبيعة الحال ، لم يستطع ميرين أن يرتاد أفقاً تاريخياً واسعاً ؛ لأن مصادره فى غالبيتها تنتمى إلى حقبة هبوط العلم العربى ، حيث لم يكن قد حان الوقت للتعرض لأى موضوعات تمس نشوء البيان والبديع العربيين ، ومرحلة البداية لهما . وفى السنوات العشر الأخيرة ظهر الكثير من الجديد ؛ ففى روسيا توصل الإعداد النظرى لفن البيان العام إلى تشكيل مدرستين : إحداهما مدرسة ألكسندر فسيلوفسكى ، التى تتميز بجنوحها تجاه التأريخ ؛ أما الأخرى فهى مدرسة أ . بوتيبين ، التى تتسم ، على خلاف الأخرى ، بالطابع اللغوى النفسى . وقد عالجت أعمال كونج على نحو جديد البيان فى الإنجيل[2] . وقدم ركيندورف تحليلاً لبعض المجازات فى اللغات السامية[3] . وقام أحد العلماء العرب منذ مدة ليست بعيدة بمحاولة لرصد تاريخ تطور النقد عند العرب فى ملامحه العامة[4] . وهناك الأعمال الجامعة ، وعلى سبيل المثال ، كتاب لارسون (Hans Larsson) الذى يحظى بشهرة عالمية

(La logique de la poesie) (باريس ١٩٠٩) ، حيث يوضح هذا الكتاب بشكل كاف كم سرنا قدماً فى آرائنا النظرية منذ زمن ميرين .

وإلى جانب الأعمال النظرية المركبة ظهرت فى الشرق أيضاً مواد جديدة فى مجال البديع العربى . وقد نشر هناك الكثير من الأعمال التى لا تأخذ بالمنهج النقدى . وهكذا ، فحتى وقتنا هذا ــ خلافاً لعمل ميرين ــ لا يوجد عندنا فى هذا المجال نص واحد يأخذ بالمنهج النقدى . بيد أن هذه المواد الجديدة وإن كانت لن تسمح بالرصد بصورة قاطعة لفن البديع العربى فإنها ستسمح بتحديد بعض من الخطوط العامة لبروز البديع فى المرحلة الأولية له . وهذا هو الهدف الوحيد من دراستى .

كان هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع ، معروفة فى الأدب العالمى ؛ وهى كلها أصيلة إذا قيست بتأثيرها فى مجالها الخاص ، ولها الحق فى أن تلقب بالكلاسيّة[٥] .

المنهج الأول هو اليونانى ؛ وهو أكثرها شهرة فى كل مكان . وهذا المنهج الذى تشكل تحت تأثير أرسطو يستحق الآن فى كل فروعه لقب الأوربى بعامة .

والمنهج الهندى كان ومازال كلاسياً بالنسبة لأدب التبت والأدب المنغولى ؛ ويمكن أيضاً رصد أصدائه عند شعوب الشرق الأدنى . ولم يحسم بعد نهائياً موضوع إمكان التأثير الجاد للمنهج الهندى على الصينى . وفى حالة الاستنتاج بالنفى سيكون من الضرورى إدراج المنهج الصينى ضمن المناهج الأصيلة ، برغم أن هذا المنهج كان كلاسياً فحسب بالنسبة لمجال اللغة الصينية .

والمنهج الثالث هو العربى ؛ وقد صار فى متناول كل شعوب الشرق الأوسط مع انتشار الثقافة العربية الإسلامية ؛ وتحت تأثيرها المباشر توجد الآداب الإيرانية ، والتركية ، والهندوستانية ، والأفغانية ، وآداب أخرى . ومن خلال وساطة الأدب الإيرانى أثر الأدب العربى على أدب جورجيا ، كما تظهر آثاره فى الشعر اليهودى فى القرون الوسطى .

وفى وجود مثل هذا الانتشار وهذا التأثير يكتسب موضوع أصالة البديع العربى أهمية خاصة . هل برز البديع العربى فى مجال لغته الخاصة ، أم أننا هنا فحسب بصدد أحد الأفرع المتعددة لمنهج أرسطو؟ إن هذا الموضوع مشروع تماماً ، سيما وأنه من المعروف لنا جيداً التأثير الجاد للعلم اليونانى على الثقافة العربية بشكل عام ، بخاصة فى بداية القرن التاسع . وكان الوسطاء فى معظم الحالات من السوريين . وكما هو معروف تمكن بعض العلماء الألمان خلال عشر السنوات الأخيرة من الكشف عن مظاهر التأثيرات اليونانية اللاتينية على نظرية قواعد البلاغة العربية[٦] . وطبيعى أننا هنا على بعد خطوة واحدة من البديع العربى . وسوى اليونان ربما يتأتى إدراج الهند أيضاً فى دائرة البحث ؛ فقد نفذ إلى الأدب العربى عبر إيران الكثير من المضامين الأدبية الهندية ، وكان للطب الهندى كثير من الأنصار فى بلاط خلفاء بغداد . ومعروف لدينا أسماء بعض الأطباء الهنود الذين انتقلوا للعيش فى العاصمة بفضل البرامكة . غير أنه تجب الإجابة بالنفى عن السؤال الخاص بتأثير الهند على البديع العربى ؛ فنحن نفتقد إمكان إثبات الحدود الزمنية . أما الاقتباسات غير القليلة فى مجال البيان والبديع ، المعروفة لنا حتى الآن ، والتى تنسب تقليداً إلى الهنود ، فيتحتم حالياً حسبانها أسفارا دينية[٧] .

يتطلب موضوع التأثير اليونانى دراسة أكثر قرباً . وعلى الرغم من أنه أكثر تعقيداً فإنه من الممكن إضاءته بصورة أكثر كمالاً ؛ لأننا نمتلك فى هذا المجال مادة أكثر اتساعاً . وسنرى فيما بعد أن النتيجة هنا أيضاً واحدة : فالبديع اليونانى لم يكن له ثمة تأثير مباشر على نشوء البديع العربى وتطوره .

إن تأثير أرسطو على العلم العربى معروف جيداً بشكل كاف . ومن المحال أيضاً نفىُ أن البديع والبيان لأرسطو قد ترجما إلى العربية منذ وقت مبكر . وقد يكون هناك كثير جدل حول التواريخ الدقيقة أو أسماء المترجمين ، إلا أن هناك حقيقة لا شك فيها ، هى وجود ترجمات عربية لهذه المؤلفات فى القرن العاشر[٨] . ومع ذلك فليس فى مكنتنا إماطة اللثام عن أى آثار لأفكار أرسطو فى الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً شديداً فى الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف اليونانى . وخير مثال فى هذا الصدد هو الجاحظ الشهير ، الذى توفى فى (٢٥٥هـ/٨٦٩م) ؛ فقد كان على معرفة جيدة بأرسطو « مؤلف المنطق » ، كما كان يدعوه عادة على صفحات أعماله ، بخاصة فى « كتاب الحيوان » . بيد أن « مؤلف المنطق » هذا يُستشهد به بوصفه مصدراً موثوقاً به فقط فى علم الحيوان ؛ وذلك لأن كل الاقتباسات مأخوذة عن كتابه عن الحيوان[٩] . وهناك أيضاً شك فى مدى معرفة الجاحظ ببقية مؤلفات أرسطو[١٠] ؛ إذ لا يوجد حالياً إمكان لحسم هذا الشك . بيد أنه يمكن الجزم بأن أرسطو لم يكن له أى تأثير على تطور تحليل الإنتاج الشعرى عند العرب . ففن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر فى تاريخ البديع العربى . وفى ضوء شعبية أرسطو الكبيرة عند العرب كان من الممكن أن يبدو هذا الظرف ، للنظرة الأولى ، غريباً بعض الشىء ، اللهم إلا إذا كان من المحال الاقتناع بالتبرير الذى يقول إن دائرة قراء أرسطو ومعلقيه كانت تتشكل دائماً وتقريباً من الفلاسفة أو المشتغلين بالعلوم الدقيقة . أما منظرو الأدب ومؤرخوه والفيلولوجيون بالمعنى الضيق فقد انتحوا جانباً . وإذا نحن أوغلنا قليلاً فى تاريخ البديع لأرسطو عند العرب فسنقابل معلقين اثنين شهيرين هما ابن سينا وابن رشد . ومن المشكوك فيه أن يكون الأخير قد فهم البديع عند أرسطو فهماً صحيحاً ؛ فحين أعاد نقله بشكل حر حدد التراجيديا على أنها « فن المديح » ، والكوميديا على أنها « فن الهجاء »[١١] . وعلى هذا الأساس تقدم القصائد العربية فى المدح على أنها تراجيديات ، والهجائية على أنها كوميديات . ومع هذا الفهم حتى من جانب الفلاسفة أنفسهم يصير من الواضح أن منظرى الأدب كانوا ببساطة يستشعرون كثيراً من النفور تجاه المنهج اليونانى . كان الجاحظ يستشهد أحياناً بمنطق أرسطو ، ولكن على نحو لا يخلو من سخرية خافية ؛ فهو يقول : « ألا ترى أن كتاب المنطق الذى قد وسم بهذا الاسم لو قرأته على جميع خطباء الأمصار وبلغاء الأعراب لما فهموا أكثره »[١٢] . ويمعن ابن الأثير ــ المنظر المعروف ــ حين يتحدث فى سخرية عن ابن سينا[١٣] : « وكذلك جرى الحكم فى أهل الكتابة ، كعبد الحميد وابن العميد والصابى وغيرهم : فإن أدعيت أن هؤلاء

نقلوا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك فى الجواب هذا باطل بى أنا ؛ فإنى لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته . ومع هذا فانظر إلى كلامى فقد أوردت لك نبذة منه فى هذا الكتاب . وإذا وقفت على رسائلى ومكاتباتى ــ وهى عدة مجلدات ــ وعرفت أنى لم أتعرض لشىء مما ذكره حكماء اليونان فى حصر المعانى . . . ، ولقد فاوضنى بعض المتفلسفين فى هذا ، وانساق الكلام إلى شىء ذكره لأبى على بن سينا فى الخطابة والشعر ، وذكر ضرباً من ضروب الشعر اليونانى يسمى اللاغوديا ، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبى على ووقفنى على ما ذكره ، فلما وقفت عليه استجهلته ؛ فإنه طوّل فيه وعرّض كأنه يخاطب بعض اليونان ؛ وكل الذى ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربى شيئاً » .

ومع هذا الطرح للأشياء يكون من الصعب اقتفاء آثار التأثير اليونانى على بروز البديع العربى ؛ فقد ولد فى بيئة مغايرة تماماً ، فى دائرة اللغويين العرب والمتأدبين الذين ينطلقون لا من نظرية غريبة بل من متابعاتهم للغتهم الأم . ونحن نمتلك هنا الأسس لمزيد من الوثوق بالتقليد الأدبى العربى الذى يعُد ابن المعتز ــ الشاعر والأديب المعروف ــ رائداً فى مجال البديع ، أوعلى الأصح ، الكنايات والاستعارات الشعرية[١٤] . كتب هذا الخليفة التعس ، الذى استخلف يوماً واحداً ، والذى قتل فى سنة (٢٩٦هـ/٩٠٨م) كتابه عن الجديد ــ « كتاب البديع » ــ فى الربع الأخير من القرن التاسع . وفكرة هذا البحث المعروف حتى وقتنا هذا فقط فى مخطوطة اسكوريال[١٥] بسيطة جداً ؛ وهى ما يتحدث عنه المؤلف نفسه فى المقدمة ؛ فهو يريد أن يوضح أن « الجديد » ــ أى الأسلوب الجديد باستعاراته وكناياته ومجازاته ــ لم يأت به شعراء الاتجاه الجديد ، كما يعتقد دائماً ؛ فعناصر هذا الأسلوب تصادفنا فى القرآن والأحاديث وفى لغة البدو . وينحصر الاختلاف فقط فى أن هذه المجازات كانت تستخدم فى الزمن القديم على قلة ؛ أما فى الشعر الجديد ، بخاصة منذ عهد أبى تمام ، فإن هذه الأشكال المغروسة بشكل مصطنع قد أسىء استخدامها . ولتدعيم هذا الرأى جمع ابن المعتز فى خمسة فصول أمثلة لخمسة مجازات وضعها . ومن المحتمل أن يكون قد ألحق بنفسه مؤخراً الاثنى عشر فصلاً عن « جمال » الحديث والشعر . ولا زالت معايير تصنيفه غير مفهومة ، وكذلك أسس مقابلته البديع بالجمال . وكان هو نفسه يشعر بهذا ؛ فعند انتقاله إلى هذا الجزء كان وهو فى كامل وعيه بمآثره بوصفه رائداً ، يتنبأ بأن أفكاره ستثير اعتراضات كثيرة : فسيجد البعض أنواعاً جديدة من البديع ، وسيضم الآخرون الجمال إلى البديع أيضا . وإقراره الداخلى يمثل هذه المحاولات التى يتنبأ بها فى المستقبل تكشف عن نمط تفكير عالم حقيقى ؛ فهو يعى جيداً أن الاصطلاح لا يزال غير ثابت تماماً ، كما أنه لا يعد تصنيفه قاطعاً ؛ ومن ثم فالاختيار الحر متروك أمام باحثى المستقبل .

لقد اتضح أن الأفكار التى قدمها ابن المعتز كانت نبوءة ؛ ففى التطور المقبل للبديع العربى زادت أنواعه إلى مالا نهاية ، واختفى تماماً الفرق بين البديع والجمال ؛ أما كل الأنواع التى وضعها ، والتى كانت حيوية ، فقد دخلت إلى البديع . وقد لقيت بعض تعريفاته الكثير من الاعتراضات ، بيد أن كل العلماء يقدرون مآثره حق التقدير ، ويلقبونه بأول باحث فى الأسلوب الشعرى .

وإنه لمن اليسير للغاية نقد مؤلفه فى القرن العشرين من زاوية مضمونه أو تصنيفه ، وقد رأينا أن تحديده للبديع والجمال لم يكن مفهوماً حتى بالنسبة للجيل التالى له ، وسرعان ما اختفى تماماً . ومن غير المفهوم تماماً بالنسبة لنا مبدؤه فى التصنيف . ويمكن الجدل أيضاً حول التفصيلات ؛ لكن مثل هذا النقد من جانب وجهة نظرنا المعاصرة ، ودون النظر إلى الناحية التاريخية ، هو شاغل بلا جدوى على الإطلاق .

ودون أن أحتشد لتحليل كل إنجازه على حدة ، سأسرد مع ذلك أنواعه الخمسة فى البديع ، كى أعطى تصوراً صحيحاً عن منهجه . وتبعاً لأهميتها فإن المصطلحات هنا لا تتطابق تماماً مع اليونانية والرومانية . وعليه فمن الضرورى طوال الوقت الاحتراس من إقحام المفاهيم الغربية على التصور الأصلى .

إن أول نوع من البديع ، تبعاً لتصنيف ابن المعتز ، هو الاستعارة ، والاستعارة على وجه التحديد . إن هذا المصطلح يترجم بكلمة « ميتافور »[١٦] ، ولكن أمثلة ابن المعتز توضح أن معناه عنده أوسع كثيراً . وفهم هذا المصطلح « ميتافور » كان ممكناً فى مفهوم أرسطو فقط إذا اشتمل على مجاز التضمين والكناية . والمصطلح الثانى ، الذى لا يقل صعوبة بالنسبة للترجمة ، هو التجنيس بأشكاله ، أو الجناس والمجانسة ؛ ومعناه العام القرابة . وهنا تبدو فكرة « ميرين » ممتازة ؛ فهو يقترح ترجمة هذا المصطلح بكلمة (Homogeneitat)[١٧] . والمصطلح الثالث هو المطابقة ، وبتعبير أدق « التشبيه » ؛ والقاعدة العامة أنهم يرون فيه فكرة « المقابلة »[١٨] . ولكن المطابقة فى نظرية ابن المعتز لا تعنى دائماً المقابلة . والبديع الرابع يوصف ببعض الإسهاب بجملة كاملة ، هى « رد أعجاز الكلام على صدورها » ؛ وهو يعنى « عودة النهاية للبداية » ؛ وهو يمثل إيقاع البداية والنهاية ، ويتوازى مع « Ploke »[١٩] فى البديع اليونانى والرومانى ، وفى منهج كونج . والمصطلح الخامس هو المذهب الكلامى ، أى « المذهب المنطقى » أو « القياس المنطقى » ؛ وهو بالطبع ليس من فنون البديع . ويمكن تفسير عدم تفريعه من المنهج الأخير باحترام منهج ابن المعتز .

ومن الطريف أن هذا البديع هو الوحيد الذى لم يضعه ابن المعتز بنفسه ــ طبقاً لاعترافه الخاص ــ حيث إنه يرى أن سلفه فى هذه الحالة المحددة هو الجاحظ الشهير[٢٠] . وهذا الموضوع مهم بالنسبة إلينا ، لا سيا أنه يحمل بعض التلميحات بالنسبة لتاريخ البديع السابق . والأمثلة الأخرى كلها تحمل عند ابن المعتز طابعاً لغوياً بحتاً ، أو تاريخياً أدبياً .

وموضوع ارتباط ابن المعتز بالجاحظ أمر مفهوم تماماً ؛ فالأخير يعد المؤلف الوحيد قبل ابن المعتز ، الذى تعامل عن قرب مع موضوعات النظريات الأدبية . وسوف نتناوله فيما بعد بمزيد من التفصيل ؛ أما هنا فتجدر الإشارة إلى أن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لمؤلف « كتاب البديع » . والفارق عظيم بدرجة تجعل من الممكن القول بصفة مبدئية بأنه من المستحيل بأى حال حسبان الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ فتكوين تفكيره كله ينفى إمكان التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى ؛ فهو يحب النظريات المركبة الفضفاضة والتعميمات . وليست الفكرة غير المنظمة هى ما يجذبه إلى

الاستطرادات المختلفة فى مجالات أخرى تماماً ، حيث تقابلنا بالصدفة ملاحظات شاردة عن الأسلوب ، وهذه الملاحظات كانت ، بالطبع ، معروفة لابن المعتز ؛ ومن المحتمل أن يكون قد أعاد صياغتها ، لكن منهجه وطريقته فى المعالجة لم يقتبسا عن الجاحظ . وسنرى فيما بعد أن مفهوم البديع نفسه لدى الأخير غير ثابت على نحو مطلق ، ولم يحصل على ذلك الشكل المكتمل نسبياً ، الذى بفضله أمكن أن تظهر عند ابن المعتز فكرة بحثه . نحن إزاء وضع فى تاريخ البديع العربى يؤكد فيه علمنا التقليد الأدبى العربى . إن كتاب ابن المعتز كان بحق الأول فى هذا المجال ؛ وهو أصيل حقاً . وابن المعتز ــ بالطبع ــ كان يعرف كل الآثار الأدبية لشعبه ، بل كان يعرف كل أسلافه فى المجالات المشابهة ، لكن الفكرة الأساسية لمؤلفه تنتمى إليه وحده ؛ فهو أول من قام بمحاولة التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى عند العرب ، على نحو ما كان هو نفسه ــ بطبيعة الحال ــ يفهم ذلك .

ومن الممكن طرح سؤال آخر هو : لماذا نتحدث عن الجاحظ بخاصة ، وليس عن أعمال الآخرين ممن ينتمون إلى القرن التاسع نفسه ؟ إن إجابتى بسيطة للغاية : ففى اعتقادى أن الجاحظ وحده هو الذى يمكن مساواته فى هذا المجال بابن المعتز ؛ فأعماله وحدها مكرسة بصفة خاصة لنظرية الأدب . وطبيعى أننا إذا أردنا أن نرصد بروز الاهتمام النظرى بالموضوعات الأدبية فسيكون من الضرورى تجميع ملاحظات فردية لدى المفسرين والفيلولوجيين .

وللأسف ، فالجاحظ لا ينتمى إلى الكتاب الذين يبيحون الاقتراب منهم بلا جزاء ؛ ونقص الكتابات النقدية عن أعماله فى حد ذاته يصعِّب هذه المهمة بشكل غير عادى ، كما يزيد من صعوبتها أسلوبه الفريد . لقد أعطى العسكرى[٢١] ــ المنظر الأدبى ــ تشخيصاً رائعاً للجاحظ منذ أكثر من عشرة قرون ونصف قرن حين قال : «وكان أكبرها وأشهرها كتاب (البيان والتبيين) لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ؛ وهو لعمرى كثير الفوائد ، جم المنافع ، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة ، والفِقَر اللطيفة ، والخطب الرائعة ، والأخبار البارعة ، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء ، وما نبه عليه من مقاديرهم فى البلاغة والخطابة ، وغير ذلك من فنونه المختارة ، ونعوته المستحسنة ، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة ، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة فى تضاعيفه ، ومنتشرة فى أثنائه ، فهى ضالة بين الأمثلة ، لا توجد إلا بالتأمل الطويل ، والتصفح الكثير» . ويميز الأسلوب الأدبى للجاحظ ــ بشكل خاص ــ ملاحظاته بالنسبة للموضوعات التى تهمنا ؛ فهى مبعثرة لا فى « كتاب البيان » وحده ؛ وهو الشىء الطبيعى للغاية ، بل أيضاً فى كتاب « الحيوان » .

ودراسته عن الكلمة والأدب ترتبط بعلاقة وطيدة مع نظريته فى التعبير أو البيان ؛ أى التعبير من خلال اللفظ ، والخط ، والإشارة (بدون كلمة وبدون إشارات كتابية) ، والعقد[٢٢] . كما يذكر لعدة مرات أيضاً الوسيلة الخامسة وهى النصبة ، غير الواضحة تماماً ، التى كتب عنها « فاليتو » منذ مدة ليست بعيدة . ويمثل أهمية لدينا « التعبير من خلال اللفظ » بصفة خاصة ، الذى يفسره الجاحظ فى كتبه . وكذلك فإن تحليله للغة أيضاً دال للغاية ؛ بيد أن مزيداً من البحث المفصل فى اللغة قد يجنح بنا بعيداً جداً . إن اهتمام الجاحظ بالفلسفة الطبيعية كان دائماً يجره إلى الطرق الزلقة . ومثال على ذلك حديثه عن لغة الحيوان[٢٣] ، وتأمله فى مقدرة اللسان على التقليد ، ونظرته إلى الإنسان بوصفه عالماً للكائنات غير المرئية[٢٤] .

ويطبق الجاحظ المنهج المقارن لدى تطرقه لموضوعات الأدب ، وهو يعده ضرورياً أيضاً بالنسبة للمجالات الأخرى[٢٥] . وهو على علم بوجود آداب أخرى ، لا اليونانية والإيرانية فحسب ، بل أيضاً الهندية والزنجية (المفهومة بشكل ساذج للغاية)[٢٦] . وهو يحدد أنواع الأدب ببساطة للغاية فى : الشعر ، والخطابة ، والرسائل ، ويذكر أقسام كل منها[٢٧] .

وهو ، بالطبع ، يولى الشعر عناية خاصة ، وينقب عن مصادره فى الحقيقة الواقعية ؛ وهو ما يتنافى تماماً مع وجهات النظر المعاصرة ، كما أنه يسعى إلى تفسير القصائد عن الجن والغول بأسباب واقعية[٢٨] .

وهو على معرفة جيدة بأعمال علماء اللغة والأدب ، ولكنه يسعى إلى الحفاظ على استقلاليته عن نظرياتهم الضيقة ، ولا يحب أن يتبع فى غير تبصر وجهات النظر الغريبة عنه . وهو لا ينفى ــ مثلاً ــ أن اصطلاح البحور قد ابتدعه الهلالى ، لكنه يثبت أن بعض المصطلحات كانت معروفة منذ وقت سابق على ذلك[٢٩] . كما أن بعض مبادىء المناهج التاريخية الأدبية المعاصرة كان قريباً منه ، وعلى سبيل المثال كان معروفاً لديه النقد على أساس مقارنة مصدرين مختلفين[٣٠] ؛ وكذلك موضوع أصالة المصدر أو كونه تقليداً ؛ وهكذا[٣١] .

ومع هذا القدر من النظريات المختلفة ، وأحياناً المتسعة جداً ، فإن الموضوع الذى يشغل ابن المعتز فى « كتاب البديع » يحتل مرتبة متأخرة تماماً عند الجاحظ . وبالطبع ، توجد عنده بعض الملحوظات التى تمس هذا الموضوع ، لكن هذه الأشياء الصغيرة لم تكن تشغله كثيراً ؛ فهو لم يكن شغوفاً بالتحليل المنهجى للأسلوب الشعرى . ويصبح هذا واضحاً بشكل خاص عند مقارنة مصطلحاته فى البديع بمصطلحات ابن المعتز ؛ فكل شىء عند الجاحظ غير ثابت ، أما فى كتاب « البديع » فكل مصطلح له معناه المحدد ، بغض النظر عما إذا كان موفقاً فى ذلك أو لم يكن . ويختفى تقريباً المعنى الاشتقاقى للمصطلح عند ابن المعتز ؛ أما عند الجاحظ فعلى العكس ؛ يتنقل المعنيان الاشتقاقى والاصطلاحى عادة الواحد إلى الآخر دون تحديد واضح . وأفضل مثال على ذلك كلمة البديع نفسها ؛ فالجاحظ يستخدمها مرارا لا بالمعنى الاصطلاحى الفنى Terminus Technicus وهو « الجديد » أو « الأسلوب الجديد » ، بل بمعناها الأولى ، وهو : « الغريب » ، أو « الأصلى » ، أو « غير العادى » ، كتحديد لبعض الحقائق من حياة الإنسان والحيوان[٣٢] . وهو فى عمله المتأخر ، أعنى « كتاب البيان » ، يستخدم « البديع » بشكل أكثر تكثيفاً فى معناه الاصطلاحى ، ولكننا نستشعر حتى فى هذه الحالة أنه على غير العادة بعض الشىء ، وأن المصطلح لم يعد ثابتاً بعد[٣٣] .

وإذا انتقلنا إلى المصطلحات الأخرى فلن نجد لدى الجاحظ شيئا يشابه التصنيف المنهجى لدى ابن المعتز ، كما أننا لن نلقى كل مصطلحاته . ومن جهة أخرى فإننا نجد لديه عددا من المصطلحات الجديدة . ثم إن مصطلحا بسيطا كالتشبيه لا يظفر بالثبات لديه على الإطلاق . والجاحظ يفهمه أحيانا بالمعنى المشار إليه[٣٤] ؛ ومع ذلك فليس نادرا أن يحدده بـ «مثال» وأيضا بـ «استعارة»[٣٥] . وعموما فإنه

لا يذكر أنواعا مهمة ، مثل «الجناس» و «المطابقة» . ولن أقوم بتحليل كل الأمثلة التى قد لا تكون مفهومة وممتعة إلا لدى المستشرق . ولا حاجة أيضا للحديث عن مدى اختلاف معالجة هذين العالمين للموضوعات نفسها من الأسلوب الشعرى واستقلاليتها . ويمكن أن نؤكد ــ دون أى تحفظ ــ أن منهج ابن المعتز قد تشكل دون أن يكون للجاحظ تأثير مباشر فيه . ومثل هذا التحليل مهم أيضا من وجهات نظر أخرى لتشخيص كلا العالمين ، ولتوضيح انعكاساته فى هذه المؤلفات . إن الجاحظ يظهر أمامنا بوصفه رجلا موسوعيا وفيلسوفا طبيعيا ذا ميول كبيرة تجاه العلوم الطبيعية التاريخية ؛ وظواهر الأسلوب الشعرى بالنسبة إليه هى مجرد جزء ضئيل من فضاء ضخم . وليس للتفصيلات عنده أهمية ؛ فهو لا يتوقف عندها ، ولا يعطى عادة أى تحديدات ، وهو يعالج المشكلات العامة فى خطة واسعة وعادة وفق المبادىء المنطقية ، دون أن يضيق الإطارات الرحبة لمنهجه . وميله للعلوم الطبيعية يحميه عادة من ضيق أفق اللغويين العرب فى موضوعات اللغة أيضا . وكان من الممكن أن يكون منهجه مثمرا للغاية فى هذا المجال لو أنه وجد مكملين . إن طريقته فى التلخيص والسعى تجاه التسلية ، للأسف ، قد حجبت كل الجوانب الإيجابية لنشاطه العلمى . وقد رأت فيه الأجيال المتأخرة مجرد راو ممتع ، وبات لزاما على العلماء أن يتفقوا مع رأى العسكرى فلا ينفوا مآثره .

إن منهج الجاحظ لم يكن له أى تأثير ؛ إذ لم يحصّل الكثيرون من المعجبين به تصورا واضحا لنظرياته . ومن الصعب على ابن المعتز أن يدعى لنفسه لقب الموسوعى مثل الجاحظ ؛ فهو شاعر وأديب ، وهو مجرد باحث فى الكلمة الشعرية والأشكال الشعرية . وقد وهب كل طاقته للكلمة ، فهو لا يرى شيئا سواها . إن موهبته التحليلية كلها موجهة إلى الكلمة ؛ فمنها يستلهم منهجه بكل ما فيه من حيوية . وفى البداية كان لمنهج عمله فى مجال الكلمة الشعرية نتائج رائعة ، ولكن هذا المنهج ، بعد أن سقط فى أيدى من جاءوا بعده ممن هم أقل منه موهبة ، انحل تدريجيا إلى منهج ميت ، وربما استطاع منهج الجاحظ وحده أن يبعثه إلى حياة جديدة .

إن تعرف وجهات نظر الجاحظ بالنسبة للبديع يسهّل علينا استنتاجا آخر مهما للغاية ، يمس موضوع ظهور البديع العربى . وسواء أخذنا فى الحسبان أعمال الجاحظ الأولى فى هذا المجال أو بحثنا لدى أسلافه من اللغويين والنحويين والمفسرين عن ملاحظات متناثرة ، ففى كلتا الحالتين يجدر الاعتراف بأن البديع العربى قد برز من تربة الدراسة اللغوية ، وليس تحت تأثير التفكير المجرد . وقد رأينا فى مثال الجاحظ كيف برزت مصطلحات البديع ، وكيف برز من المعنى الاشتقاقى البسيط للكلمة ــ بعد كثير من التقلبات والتغيرات ــ معنى خاص يبعد بالمعنى العادى تماما عن السيكولوجية اللغوية . إن تحليل أمثلة ابن المعتز والجاحظ يشهد بشكل مقنع وبدرجة كافية بأن البديع العربى تأسس فى البداية على مبدأ لغوى ، وربما يمكن بهذا تفسير السبب فى أن البديع النفسى لأرسطو لم يؤثر طويلا أبدا على العرب ، وبقى دائما بعيدا عن منظرى الأدب .

وفى حديثنا عن البديع العربى يجب ألا ننسى أبدا الممثل الثالث وهو قدامة بن جعفر ، المعروف منذ مدة لا بوصفه جغرافيا ، بل منظرا للأدب . وهو لم يحصل بعد على مكانه فى العلم الأوربى . ولن أستطيع أن أحصى هنا الأسباب التى جعلتنى أعده أكبر قليلا مما يعده الآخرون فى المعتاد . ولن أستطيع الموافقة على رأى «دى جوى» الذى ينسب موته إلى سنة ٨٤٨[٣٦] . ويمثل أهمية كبرى بالنسبة لنا موضوع أساتذته ، فأساتذته هم أنفسهم أساتذة ابن المعتز (المبرد وثعلب)[٣٧] ، وعليه فقد كان ينتمى إلى الدوائر الأدبية نفسها . وهنا تشكل ذوقه الأدبى ، وتكونت تربة للجدل مع نظريات ابن المعتز .

وعند قراءة مؤلفه البارز «نقد الشعر»[٣٨] يتأتى شعور ببعض الحيرة ؛ فهو يختلف أشد الاختلاف من حيث بناؤه وأسلوبه عن أعمال الجاحظ وابن المعتز . ويمكن القول ، أحيانا ، إن وقعه يبدو كما لو لم يكن عربيا تماما . والتفسير المقنع لهذا يتمثل فى قصة حياة المؤلف الأدبية ؛ فإلى جانب دراسة قدامة الأدب ، اشتغل كثيرا بالفلسفة ، وذاعت شهرته بوصفه عارفا للمنطق . وهذا ما يمكن استنتاجه من أعماله ، وهذا ما لاحظه عنه «ياقوت» ذات مرة[٣٩] .

ونحن نعرف أيضا أن والده كان مسيحيا ، وأنه هو نفسه اعتنق الإسلام فى بداية القرن التاسع . كل هذا يشهد بدرجة كافية بأنه كان مرتبطا عن قرب بممثلى العلوم العلمانية ، الذين كانوا ينشغلون فى المرتبة الأولى بترجمات المؤلفين اليونانيين . إن الاختلاف الكبير بين قدامة وهذه الدوائر كان يكمن فى أنه كانت لديه ميول تجاه موضوعات الأدب الرفيع ، وثقافته الفلسفية ؛ وطبيعى أن هذه الأمور كان يجب أن تترك أثرها على أعماله فى هذا المجال . ونحن لا نجد خطا موازيا له فى هذا العصر ولا فى العصر التالى له . حتى ابن سينا وابن رشد لا نجد فيهما شبيها له قريبا منه .

إن عمل قدامة لا يعانى على الإطلاق من غياب المنهج أو الخطة ؛ ووفق آرائه فإن دراسته للشعر تقع فى خمسة أجزاء : دراسة للأوزان ، ودراسة للقافية ، ودراسة للتركيب اللغوى ، ودراسة للمعانى ، ودراسة للنقد . وعمل قدامة مخصص للنقد بالدرجة الأولى ، وذلك لأن الأجزاء الأخرى ــ على حسب كلماته ــ ستدرس فيها بعد على أيدى علماء آخرين ، أما النقد فقط فهو مهم بالنسبة للشعر .

وانطلاقا من المفهوم العام الشائع عن الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى محدد ، نجده يحدد أربعة عناصر مركبة للشعر : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية . ويتشكل من التراكيب المختلفة لهذه العناصر ستة ائتلافات جديدة . وبما أن القافية تعد مجرد لفظ ، وجب أن تفصل من هذه الائتلافات ، ولا يبقى إلا ائتلاف القافية مع المعنى ؛ وذلك لأن القافية تستطيع أن تعبر عن فكرة لها علاقة ما بمعنى القصيدة . وبهذا الشكل ينتج ثمانية عناصر للشعر : أربعة عناصر بسيطة ، وأربعة مركبة . وفيما يخص العناصر الأربعة البسيطة فإن قدامة يحلل ثلاثا منها ، وهى اللفظ والوزن والقافية ، بطريقة عابرة بعض الشىء ، فى الوقت الذى يولى فيه المعنى الاهتمام الأكبر . وفى الجزء الثانى من الكتاب يتحدث قدامة عن مزج العناصر ؛ أما فى الجزء الثالث فيتحدث عن العيوب فى القصائد وفق الخطة نفسها : اللفظ والوزن والقافية ، والمعنى .

ويمكن النظر إلى كتاب قدامة من جهة خطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع . وهو يفوق فى ثرائه عمل ابن المعتز كثيرا . وكذلك يختلف «نقد الشعر» بصورة جوهرية عن الأعمال الأخرى فى كل

الجوانب المتبقية ؛ فالأمثلة تحلل دائما بعناية ، ولا يكدس بعضها على بعض كما هو الشأن عند الجاحظ وابن المعتز ، وتتطور الأفكار دائما وفقا لترتيب وبصيرة . ومثل كل العلماء العرب ، وعلى سبيل المثال ابن المعتز ، يعد قدامة نفسه محددا ومبتدعا للمصطلحات[٤٠] ، التى تختلف عادة عن تلك التى استخدمها ابن المعتز . وهو يميل إلى مسالمة أسلافه أيضا ، مثل ابن المعتز نفسه . وهو يستخدم المصادر نفسها ، مثل كل من سلفيه ، ألا وهى الذخيرة العربية العامة لعلم الأدب فى ذلك الوقت . ونحن نستطيع أن نرى الأصالة فى عمله ماثلة بالقدر نفسه الذى يتمثل فى مؤلفات الجاحظ وابن المعتز ؛ فقد ترك نمط تفكيره بصمة خاصة على كتابه .

أما فيما يخص مصادره من أقرب الوجوه ، فإنه لمن الممتع استجلاء علاقته بابن المعتز ؛ فهو ، بلا شك ، يعرف كتابه «البديع» ، وهو يورد فى إحدى المرات بعض استشهادات شعرية بالتعاقب نفسه الذى أوردها به ابن المعتز[٤١] . لكنه لا يذكر ابن المعتز باسمه أبدا ؛ وهذا ليس من قبيل الصدفة ؛ فمن المعروف لدينا موقفه المعادى لأعمال ابن المعتز . ويبدو أنه لا يذكر هنا خصمه الأدبى عامدا ؛ لأنه فى بعض الأحوال لا يستخدم اصطلاحاته ، بل يسعى إلى ابتكار مصطلحات جديدة . وعلى الرغم من معاناته ، فإنه لم يصل إلى تحقيق هدفه ؛ ففى أى تاريخ للبديع العربى ــ بلا استثناء ــ نجد مصطلحات ابن المعتز ، فضلا عن أنه من الصعب أن نلتقى بعالم كان من الممكن ألا يقر بأن مصطلحات قدامة غير موفقة . ومع ذلك ، فليس صحيحا الافتراض بأن عدم شعبية نظرية قدامة تفسر بهذا السبب ؛ إذ إن السبب الرئيسى يكمن وراء كراهية الدوائر الأدبية لكل المناهج التى كانت تبرز تحت تأثير فلسفة غريبة ومنطق غريب . وعمل قدامة عند وضعه إلى جوار أعمال ابن المعتز والجاحظ يثير انطباعا غير عربى بعض الشىء ؛ وهذا يفسر لماذا لم يكن له أى تأثير مثل سابقيه ، برغم محاسنه الكبيرة . وعلى الرغم من أنه من المحال مقارنة دور قدامة بدور ابن المعتز فيما يتصل بتاريخ البديع العربى ، فإنه لا يلزم الاعتقاد بأن كتابه «نقد الشعر» قد وجد قراء قليلين ؛ فاسمه ومؤلَّفه معروفان جيدا منذ القرن التاسع ، حين كتب «العمدة» مؤلفه المجادل لـ «نقد الشعر»[٤٢] ، وحتى القرن الخامس عشر ، حين أورد ابن خلدون اسمه فى مقدمته الشهيرة للغاية بوصفه واحدا من أشهر خمسة معلمين للبيان .

وهنا ينتهى بحثنا . وقد عرضنا لثلاثة نماذج لتاريخ البديع العربى فى القرن التاسع : الجاحظ ، وابن المعتز ، وقدامة . وتختلف مؤلفاتهم ، ولا يقل اختلافا عن ذلك مصيرهم الأدبى . ويتقدم عاشق الأسلوب الشعرى ، والشاعر المنغمس فى جمال الحديث ، الذى يضع الشكل فوق المضمون ، إلى مستوى سابق للعمل الموسوعى الممتع ، الذى يحاول أن يحيط بالعالم كله ، دون أن يملك لا الوسيلة ولا الرغبة فى الدراسة المنظمة للتفصيلات . ويليه الرجل الجاف بالنسبة للعرب ، وتلميذ الفلاسفة اليونانيين المتحذلق غاية التحذلق ، الذى ينظر بشىء من الترفع إلى زملائه الذين لا يعرفون هذه الحكمة الغريبة . وليس من العسير التكهن بأن السلالة قد حكمت بقصب السبق للشاعر الأمير ؛ فقد أصبح مؤسسا للعلم الجديد . وللأسف فلم يرث كل لاحقيه حسه الشعرى ، ونفاذه المباشر إلى الكلمة ؛ فقد كان يشتغل بالكلمة وحدها ، على نحو ضيق كثيرا من دائرة اهتماماته . وربما كان هذا المنهج هو الذى حول البديع العربى ، الذى ازدهر بصورة باهرة فى القرن التاسع ، إلى منهج كلامى ميت . وربما تشكل تاريخ البديع العربى بطريقة مغايرة ، لو أن الأفكار الفلسفية الطبيعية للجاحظ كانت قد خصّبت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المنهج المنطقى لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . وهذا بالطبع ليس أكثر من افتراض ؛ فتاريخ البديع العربى قد سار بطريقة مغايرة . وربما كان القرن التاسع هو أكثر الحقب ازدهارا بالنسبة له ؛ فقد كان له تأثير كبير على كل التطور المقبل . وهذا وحده يعد مبررا كافيا لاختيارى فن البديع فى القرن التاسع موضوعا لدراستى .

الهوامش :

ملاحظة :

فيما يتعلق بالمراجع العربية فقد رجعت المترجمة إلى هذه المراجع فى أصولها لتضمين الاقتباسات منها مباشرة ، بدلا من ترجمة هذه الاقتباسات من الروسية ، وذلك للتدقيق وللتسهيل على القارىء العربى .

(١) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber . Kopenhagen und Wien, 1853 .

(٢) يمثل أهمية خاصة بالنسبة لنا بحث كونيج (E. König. Stilistik, Rhetorik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt. Leipzig, 1900) . حيث يقدم أيضا شرحا لبعض المصطلحات العربية .

(٣) H. Reckendorf. Über Paronomasie in den Semitischen Sprachen. Giessen. 1909 .

وانظر أيضا بعض أعمال جرونيرت (M. Grunert) ، المخصصة فى الغالب لموضوعات النحو .

(٤) Ahmed Deif. Essai sur le Lyrisme et la critique litteraire chez les Arabes. Paris, 1917 .

قارن بـ : Cl. Huart, JA, serie II, t. xI, 1918, p.351

(٥) يقصد مناهج القدم والقرون الوسطى .

(٦) قارن على وجه الخصوص :

J. Weiss. Die arabische Nationalgrammatik und die Lateiner. ZDMG, LXIV, 1910, p. 349-390 .

وقارن أيضا :

G. Weil. Zum Vestandnis der Methode der moslemischen Grammatiker, Sachau-Festschrift, Berlin, 1915, p. 380 - 392 .

وانظر الجدل بين فيل وڤيس فى :
"Der Islam" (VII, 1917, p.128-131, 268, 350-351) .

(٧) انظر مقالى «مقتطف من البيان الهندى فى الترجمة العربية» (المجلة الدورية العلمية لمعهد لينجراد للغات الشرقية الحية ، ١٩٢٧ ، ص ٢٦ - ٣٢) .

(٨) أعطى دى بور (T.J. de Boer) عرضا عاما رائعا للمراجع فى مقال له فى :
Enzyclopaedie des Islam. Leiden (I, p. 450 - 45L)
وبعد سنة ١٩١٠ ظهرت مادة جديدة ، لكنها مع ذلك ، لم تضف شيئا جديدا فى الموضوع الذى نحن بصدده .

(٩) وجدت فى «كتاب الحيوان» للجاحظ أكثر من ستين استشهادا عن أرسطو ؛ أما «فان فلوتن» فيتحدث عن ثلاثين استشهاداًتقريبا :
G. Van Vloten. Ein arabischer Natuurphilosof. 1897, p. 25 .
وهو فى كتاب البيان نادرا جدا ما يستشهد بأرسطو .

(١٠) فى هذه الحالة لايشكل أهمية ماإذا كان البديع لأرسطو قد ترجم كاملا فى زمن الجاحظ ، أم أنه كان يوجد فقط مختصر الكندى كما يفترض ماكد ونالد (EL. II. P. 323) .
من الضرورى إعادة النظر فى كل الموضوعات التى تتعلق بالترجمات العربية للبديع عند أرسطو ، وذلك بناء على دراسة تكاتش :
(J. Tkatsch, Die arabische Ubersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, I-II Wien und Leigzig, 1928 - 1932) .

(١١) E. Renan. Averroes et l'averroisme, Paris, 1889, p. 48.

(١٢) الجاحظ ، الحيوان ، الجزء الثانى . ص ١٨ .

(١٣) ابن الأثير . المثل السائر . بولاق ، ص ١٢٠

(١٤) انظر مقالى فى :
"Le Monde Oriental" XVIII, 1924, p. 56-59.

(١٥) "Le Monde Oriental, XVLLL, p. 58 .
Rocznik Orjentalistyczry, III, 1925, p. 260-261 .

(١٦) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber p. 31 .
E. König. Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt, Leipzig 1900, p. 93 .

(١٧) A. Mehren, p. 154 .

(١٨) A. Mehren, p. 97. E. Konig, p. 164.

(١٩) A. Konig, p. 300

(٢٠) قارن : A. Mehren, p. 117.

(٢١) العسكرى . كتاب الصناعتين . اسطمبول ، ١٣٢٠هـ ، ص ٥ .

(٢٢) الجاحظ «الحيوان» ج ١ ، ١٧ ، «البيان» ج ١ ص ٣٤ : ٣٥ .

(٢٣) الجاحظ . البيان . ج ١ ، ص ٢٨ - ٢٩ .

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

(٢٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٦ .

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ .

(٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨٣ .

(٢٨) الجاحظ ، الحيوان ، ج ٦ ، ص ٧٧ - ٧٩ .

(٢٩) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٦٠ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٣٢ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ ، ٢٢٠ . قارن : الحيوان ، ج ٤ ، ص ٦٧ - ٦٨ .

(٣٢) الجاحظ . الحيوان ، ج ١ ، ص ١٨ ، ج ٦ ص ٨ .

(٣٣) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٣٩ ، ج ٢ ، ص ١٧٥ .

(٣٤) على سبيل المثال . الحيوان ج ٣ ، ص ١٥ ، البيان ، ج ٢ ، ص ٣٨ .

(٣٥) الجاحظ . الحيوان ، ج ٣ ، ص ٣٤ ، ج ٤ ، ص ٩١ - ١٣٠ .

(٣٦) B G A. VI. p.XXI I .

(٣٧) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٦ ، ص ٢٠٤ . وقارن الاستشهادات فى «نقد الشعر» لقدامة ، ص ٦٦ . ثعلب . ص ٦٦ ، المبرد ص ٨٤ .

(٣٨) قدامة بن جعفر «نقد الشعر» ، اسطمبول . ١٣٠٢هـ

(٣٩) ياقوت ، «معجم الأدباء» ، ج ٦ ، ص ٢٠٣ .

(٤٠) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦ .

(٤١) المرجع السابق ص ٦١ ، وأيضا ص ٦٧ حيث يقتبس جزءا من الأمثلة من كتاب ابن المعتز .

(٤٢) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٣ ، ص ٥٤ ، قارن ج ٣ ، ص ٥٨ ، ج ٦ ، ص ٢٠٥ .

قراءة محدثة فى ناقد قديم
« ابن المعتز »

جابر عصفور

١ - ١ من اليسير على أى قارىء لتراث ابن المعتز أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التى وجّهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة ــ فى مجالات الإبداع والفكر ــ مرتبطة ارتباطاً متعدد الأبعاد بالصراع الذى وقع بين « القدماء » و « المحدثين » فى القرن الثالث للهجرة . وليس المهم أن نذكر ــ فى هذا المجال ــ بالدور الذى قام به « كتاب البديع » فى الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين ، أو رسالة ابن المعتز فى « محاسن شعر أبى تمام ومساوئه » ، أو مساجلته اللافتة مع ابن الأنبارى (نطاحة) حول شعر أبى نواس ، أو ما يرويه الصولى عن ابن المعتز من أخبار فى الدفاع عن أبى تمام ، أو ما يرويه أبو الفرج الأصفهانى من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التى دارت حول « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » فى الموسيقى والغناء ، فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرانها المتحد الذى تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية ، وأن ننظر إلى هذه الكتابات من حيث هى مستوى من مستويات نص متكامل ، تمثله كل كتابات ابن المعتز التى وصلت إلينا ، والتى تنطوى على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية ، وذلك لنكشف ــ من خلال هذا النص المتكامل ــ عن الدلالات الأساسية التى تتسرب فى كل مستوياته ، والتى لا يمكن فهم دلالة أى مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية . وأحسبنى فى حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبى البلاغى فى هذا النص المتكامل ــ وذلك هو الهدف الأساسى من هذه القراءة ــ لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزدوجة التى تصل هذا المستوى النقدى البلاغى بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية ، والتى تصل هذا النص المتكامل ــ فى الوقت نفسه ــ بسياق أوسع من نصوص أخرى ، تنطق التعارضات الحادة التى انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين ، فى مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسى الاجتماعى فى القرن الثالث من الهجرة .

وتشمل صفة « القدماء » ــ من منظور هذه القراءة ــ أنصار الاتّباع على مستويات متعددة من هذا الصراع ، فتضم « طريقة القدماء » فى أنواع الإبداع المختلفة و « أهل النقل » فى مجالات الفكر المتعددة ؛ أما صفة « المحدثين » فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة ، تمثل القطب المضاد للاتباع ، حيث « طريقة المحدثين » فى أنواع الإبداع و « أهل العقل » فى مجالات الفكر . وذلك بالمعنى الذى يجعل فهم أى مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التى تصل هذا المستوى بنظيره فى قطبه المتجاوب من ناحية ، وعلاقة التضاد التى تصل المستوى نفسه بنقيضه فى القطب المتنافر من ناحية ثانية . ولكى لا ينجذب منظور هذه القراءة إلى أى مزلق شكلى ينفى صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين ، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبى القدماء والمحدثين ــ فى هذا الصراع ــ لم يكن تضادا بين مستويات إبداعية فكرية تقوم فى مطلق مجرد ، بل كان تضادا تضرب أصوله بجذورها فى صراع تاريخى متعين ، تولّد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً ، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية ، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب « المحدثين » وأنصارهم كانوا

من الموالى الذين أسهموا فى إقامة الدولة العباسية ، أملا منهم ــ برغم تباين شرائحهم وطوائفهم ــ فى الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذى كانوا عليه أيام الدولة الأموية ، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة ، يجمع بينها تأكيد أولوية « العقل » التى تنفى أولوية « العرق » فى علاقة المولى بالعربى ، وأولوية « التصديق » فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية ، وأولوية « الطاعة » فى علاقة المحكوم بالحاكم ، وأولوية « النقل » فى علاقة الخلف بالسلف . وذلك فى سلسلة من المتوازيات التى شكلت رؤية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته ودرجاته بقاعدة العقل الذى هو حجة الله على عباده ، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم . وبقدر ما كانت دعوة العقل ــ فى هذه الرؤية ــ تنفى ضمنا أو صراحة أى تميز اجتماعى سياسى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، مؤكدة مبدأ « العدل » بمعانيه الكلامية المتعددة عند المعتزلة ، كانت هذه الدعوة تنفى أى تميز معرفى دينى ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر فى الأدلة ، مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الدينى والاجتماعى ، على نحو يؤكد حرية « اختيار » هذه الذات فى إدراكها لموضوع معرفتها ، وفى حركتها إزاء موضوع فعلها . وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية ــ فى هذه الرؤية ــ تتجاوب مع مبدأ الشك الذى صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة ، وتنفى الهالة المقدسة التى أحاطت بمفهوم « التصديق » . وفى الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ « التطور »[1] الذى صاغه فلاسفة من أمثال الكندى وجابر بن حيان وأبى زكريا الرازى ؛ ذلك المبدأ الذى انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه الإضافة التى يتحرك معها التاريخ فى صعود دائم ، وينطوى معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله فى هذا العالم .

وكان الوجه الإبداعى لهذه الرؤية الفكرية قرين « طريقة المحدثين » التى انسربت فى أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة ، فتولّدت طريقة للمحدثين فى الشعر (مع بشار وأبى نواس وأبى تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذى تمثله طريقة القدماء . وتولّدت طريقة للمحدثين فى الغناء تجاوز نقيضها الذى يمثله الغناء القديم . وتولّدت طريقة متجاوبة فى الكتابة القصصية ، أسّسها ابن المقفع ، ذلك الذى كان تمثيله الكنائى ــ فى « كليلة ودمنة » ــ للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح ــ فى بيتى أبى تمام[2] :

جَـذَبْـتُ نـداه غُـدْوَةَ الـسـبـت جـذبـةً ... فَـخـرَّ صـريـعـاً بـين أيـدى الـقـصـائـد
فـألـبـسَـنـى مـن أمـهـاتِ تـلادِه ... وألـبـسـتُـه مـن أمـهـات قـلائـدى

وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعى قرين الوجه الفكرى فى رؤية متحدة ، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخى جديد ، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية ، على نحو جعل أهل العقل فى الفكر سنداً لطرائق المحدثين فى الإبداع ، بالقدر الذى تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعى المتحوّل الذى يحتوى الفكر والإبداع معا ، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع فى مستوى يتوسط بينهما ، فتولّد نقد أدبى « محدث » ، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين ، مدافعين عنها ومبررين حركتها فى الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الاتباع نقيضاً لأنصار الابتداع فى الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء ؛ فهم أهل نقل ، يلوذون بمبدأ « التقليد » الذى يواجه حرية العقل فى الإبداع ، ولكن على نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية . وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشى بنزعة عرقية تقابل بين « العروبة » و « الشعوبية » تقابل النقائض المتعادية ، ليتمايز البشر على أساس من العرق ، بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة ، فإن الدوال السياسية تشى بنظرة تؤكد الحق المقدس فى الحكم ، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الدينى ؛ تأويل يحوّل الحق فى هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم فى علاقته بالمحكوم ، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم فى علاقته بالحاكم . وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة ، على نحو يقرن ابتداع العقل بالبدعة اقتران « البدعة » بالضلالة التى تفضى إلى الزندقة ، فإن الدوال الأدبية تقترن بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئى من أبعاد الماضى ، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئى صورة مثلى لماضٍ ذهبى لا سبيل إلى مجاوزته ، بل على نحو تحوّلت معه هذه الصورة المتأولة لبعض الماضى إلى صورة مطلقة للماضى كله ، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشوها لكل أبعاد الأصل الذى اختزلته ، وغدا كل تغير لها بدعة تفضى إلى الضلالة .

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التى انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التى باعدت بين « القدماء » و « المحدثين » كانت تصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل ــ فى عصرها الأول ــ تقاربها مع أهل النقل فى عصرها الثانى . وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التى لم تر فيها الخلافة خطراً كبيراً عليها ، وعلى الرغم مما قام به « ديوان الزنادقة » فى عهد المهدى ، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكريهم وسجنهم ، فقد وجدت الخلافة العباسية فى نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموى ما يدعم موقفها الاجتماعى ومنظورها السياسى خلال عصرها الأول ؛ فشهد عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته فى عهد المنصور والرشيد) ، وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذى مثله الكندى ، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة فى أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة .

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثانى لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية ، وذلك منذ عهد المتوكل ــ جد ابن المعتز ــ الذى انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء ؛ فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤ هـ ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤ - ٢٤١ هـ) ، وأمر الناس بالتسليم والتقليد ، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم « أصحاب الحديث » أو « أهل الأثر » أو « أهل السنة والجماعة » ،

وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم « أهل الحشو » الذين يجمعون على « الجبر والتشبيه . . . وينكرون الخوض فى الكلام والجدل ، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات »[٣] . وبقدر ما وجد المتوكل (وأبناؤه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة فى المبادىء النقلية التى أكدها « أهل السنة والجماعة » من الحنابلة ، خصوصاً مبدأى « التقليد » و « الجبر » ، فقد وجد أهل السنة ــ هم كذلك ــ فى التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوى على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة ، فبالغوا فى تمجيده إلى الحد الذى قالوا معه[٤] : « الخلفاء ثلاثة : أبو بكر الصديق يوم الردّة ، وعمر بن عبد العزيز فى رَدّه المظالم ، والمتوكل فى إحياء أهل السنة » . وتولى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، الذى كان على صلة بوزراء المعتمد ، تسفيه آراء أساتذته السابقين من المعتزلة ، ورميهم بكل نقيصة[٥] . وعمل « أهل السنة » ــ بوجه عام ــ على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل[٦] :

ــ « إياكم والقياس ، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتم الحرام » .
ــ « قدم الإسلام لايثبت إلا على قنطرة التسليم » .
ــ « من عرّض دينه للقياس لم يزل الدهر فى التباس » .
ــ « إياكم والتعمق ، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمّق » .
ــ « العلم هو السنة ، والجهل هو البدعة » .
ــ « دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار » .
ــ « علامة أهل البدع الوقيعة فى أهل الأثر ، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية » .

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجى يحول دون الفكر العقلى والتأثير فى أذهان العامة ، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين ، وتصل إعمال العقل بالبدعة ، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار ، وذلك فى سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد « أن سيئات العباد يخلقها الله . . . وأن العباد لا يقدرون أن يخلقوا شيئا » لتؤكد هذه الدوال ــ على نحو ضمنى ــ « طاعة كل إمام برٍّ وفاجر » ، كما تؤكد أنه « لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار » ، فالله تعالى « أمر خلقه بلزوم الجماعة . . . وندبهم إلى الاتباع وحثّهم عليه ، وذم الابتداع »[٧] .

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال دريئة للهجوم الذى يقرنها بالضلالة والزندقة فى هذا السياق العام ، فتوارى المعتزلة فى الظل تجنباً للاضطهاد ، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة « من تمنطق تزندق »[٨] ، وأسهمت سيادة أهل النقل فى انبثاق « المذهب الظاهرى » على يدى داود بن على الأصبهانى (ــ ٢٧٠ هـ) ، ومذهب الأشاعرة الذى حاول به أبو الحسن الأشعرى (٢٦٠ - ٣٢٤ هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل[٩] . وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحوّلة للدولة ، إلى الحد الذى آذى معه العامة مفسراً جليلاً مثل ابن جرير الطبرى لمتابعته بعض أصول الفكر الاعتزالى[١٠] ، فانتهى الأمر بذلك المفسّر العظيم إلى أن يدفن بعد موته ــ عام ٣١٠ هـ ــ ليلا بداره ؛ « لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهاراً ، وكان ذلك بتأثير الحنابلة »[١١] .

وكان يوازى هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية ، أعلى معها أنصار القديم ــ فى الأدب ــ من طريقة البحترى التى قرنوها بمذهب « الأوائل » و « عمود الشعر » و « سهل الكلام » و « مذهب العرب » ، فى مقابل طريقة أبى تمام التى أخذت تقترن بالخروج على « كلام العرب » اقترانها بالتدقيق « وفلسفى الكلام » . وذلك فى هذا السياق العام الذى انسحب فيه العداء النقلى للتفلسف فى مجال الفكر على « فلسفى » الكلام فى مجال الشعر ، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التى زعمت أن علم « العرب » ــ وحده ــ هو « العلم الظاهر للعيان ، الصادق عند الامتحان »[١٢] ، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربى القديم مصدر « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة »[١٣] ؛ « فما تكاد تجد حكمة تُؤْثر ، ولا قولا يُسْطر ، ولا معنى يُخْبر ، إلا وللعرب مثل معانيه ، محصوراً بقوافيه ، موجزاً فى لفظه ، مختصراً فى نظمه ، مخترعاً لها ، ومنسوباً إليها »[١٤] . ولم يكن من قبيل المصادفة ــ فى هذا السياق ــ أن يقرن البحترى نفسه طريقته فى الشعر بمذهب « العرب » الذى يشير إلى نقيضه الغائب ، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء فى مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة ، وذلك فى أبياته المعروفة[١٥] :

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ
ـمنطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته
وليس بالهذر طوّلت خطبه

وهى أبيات موجّهة ــ فى المحل الأول ــ إلى المحدثين الذين يميلون إلى « التدقيق وفلسفى الكلام » . ولم يكن من قبيل المصادفة ــ فى السياق نفسه ــ أن توازى الأفكار الأدبية لابن قتيبة (فى عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (فى عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع « النقل » و « التقليد » . ولا فارق من هذا المنظور ــ بين ابن قتيبة الذى يقول لقارئه : « التقليد أربح لك ، والمقام على إثر رسول الله أولى بك » ، فى كتابه « تأويل مختلف الحديث »[١٦] ، وابن قتيبة الذى يقول للقارىء نفسه : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين » ، وإن « كل علم محتاج إلى السماع ، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر » ، فى كتابه « الشعر والشعراء »[١٧] ؛ ذلك لأن المخايلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد فى الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكرى لسيطرة مبدأ التقليد الأدبى فى الكتاب الثانى ، كما أن مبدأ « النقل » العام فى الفكر يتحول إلى مبدأ خاص فى النقد الأدبى ، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة « السماع » الذى هو اسم آخر للنقل .

٢ - ١

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذى لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز ، وحاولنا تحديد العلاقات التى

تنطوى عليها هذه الكتابات ، أو تحديد النسق المعرفى الذى تنطقه ، كاشفة عن موقف نقدى متميز ، ورؤ ية لعالم تاريخى محدد ، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالا وثيقا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء «النقل» الذى مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من «أهل السنة والجماعة» من ناحية ثانية . ولم يكن ابن المعتز غريبا على هؤلاء أو هؤلاء ؛ فأساتذته جميعا من أبناء ذلك التيار ؛ منهم اللغوى مثل ثعلب والمبرد وأحمد بن سعيد الدمشقى صاحب الفراء الكوفى وأبى سعيد صعودا[١٨] ؛ ومنهم المحدث صاحب الأخبار ، مثل الحسن بن عليل العنزى ؛ ومنهم من أثر فيه تأثيرا غير مباشر مثل ابن قتيبة ، الذى كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) فى هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة ، فى الثلث الثانى من القرن الثالث للهجرة .

ولا يرتبط عبد الله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب . فهذه الصلة نفسها قد تحددت ــ ابتداء ــ بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسى ، بوصفه واحدا من أبناء الخلافة العباسية التى انحازت ــ منذ عهد جده المتوكل ــ إلى الحنابلة ، ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة . كما أن هذه الصلة قد دعمها وعى ابن المعتز الطبقى ــ بقدر ما نطقها ــ فى أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل ــ جد ابن المعتز ــ السماح للجاحظ المعتزلى بتعليم ابنه محمد المنتصر ، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال خلافته ، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التى تكون معها ابن المعتز فكريا ، والتى كانت موازيا أيديولوجيا لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل ، فكان من الطبيعى ــ فى سياق هذه التحولات ــ أن يدعو ابن المعتز لنفسه ــ عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم ــ بوصفه «الخليفة السنى البربهارى»[١٩] ــ نسبة إلى الحسين بن القاسم البربهارى ، مقدَّم الحنابلة فى تلك الآونة .

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلا على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة ؛ فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية فى حقيقة الأمر ، توظَّف أيديولوجيًّا لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية ، وكسب تأييدها فى صراع أبناء البيت العباسى على كرسى الخلافة ، منذ مقتل المتوكل على يدى ابنه وولى عهده ، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبى ، تمثلت فى ما قام به «الزنج» و «القرامطة» و «الخوارج» ، ناهيك عن الصراع السياسى بين طوائف آل البيت نفسها) . يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية والفكرية التى تنطق بها كتابات ابن المعتز تشى بتباعده ــ من حيث الظاهر ــ عن التشدد النقلى الحنبلى فى جوانب لافتة ، أوضحها ــ على المستوى الأدبى ــ علاقة الشعر بالأخلاق .

ولكن الموازاة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل ، سواء فى أبعاد الممارسة الأصولية التى قام بها الحنابلة ، أو أبعاد الممارسة الأدبية التى قام بها لغويون لا يتباعدون فى تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة فى آخر المطاف . والتقارب لافت بين المغزى الأيديولوجى النهائى للأفق الفكرى لهؤلاء جميعا والمغزى الأيديولوجى النهائى للأفق الفكرى لابن المعتز ، على نحو يمكن معه القول إن كلا الأفقين يتجاوب فى «رؤ ية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة ، خصوصا إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفى التبريرى الذى تتضمنه على مستوى العلة من ناحية ، ومن منظور الدور الدفاعى الذى يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية ، وذلك فى المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية الفكرية للصراع المتعدد الأبعاد ، الذى وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل . إن هذه الممارسة تنطق خطابا مقنعا لوعى اجتماعى متقارب العناصر ، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب ــ على نحو متكرر ــ إلى دور دفاعى تؤديه هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التى ينتمى إليها ابن المعتز طبقيا . وهذه المجموعة هى التى عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقى من ناحية ، والتى وجدت فى فكر أهل النقل ــ من ناحية ثانية ــ أقنعة دينية أدبية ، تدعم بها أقنعتها الفكرية ، وتغيراتها الاجتماعية ، وتبدلاتها السياسية .

ونقطة اللقاء التى يتقاطع عندها الأفق الفكرى لابن المعتز مع الأفق الفكرى للحنابلة ــ من منظور هذا النسق المعرفى الذى أشير إليه ــ هى نقطة تنطوى على مقولتين أساسيتين ، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر» ، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد» ؛ إذ تتسرب هاتان المقولتان فى مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية ، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك فى علاقات نسق معرفى متحد ، تنبنى منه رؤ ية عالم متجاوبة : يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخْمِد فيه الحركة ، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفْقِده قدرة المعرفة وإرادة الفعل . ولكن على نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أولاهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة ، التى تنطوى أواخرها على تقليد لأوائلها ، وعلى نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنسانى ــ فى كل مجالاته ــ مجلى لدورات التاريخ التى تدور على نفسها فى زمان أبدى مطلق الثبات .

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و «الإنسان» المعلق فى شباك التقليد ، تؤدى هذه الرؤ ية دورها التبريرى بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز فى مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذى يجعل منها تجليات متنوعة للرؤ ية نفسها ، فيتجاوب الدفاع الشعرى عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية ــ مثلا ــ مع التبرير الفكرى لعلاقات ثابتة بين البشر ، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهى» الذى لا دخل للبشر فى صنعه ، ليتميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره ، كأنه الميراث المقدس ، أو العلة النقلية المتعالية ، التى لا سبيل إلى الخروج عليها . ويتجاوب التبرير الفكرى لعالم اجتماعى ثابت ، لحمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكرى موازٍ لعالم أدبى ثابت بدوره ، لحمته الطبع الذى يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذى يرادف التقليد ، على نحو يغدو معه العالم الأدبى صورة أخرى من العالم الاجتماعى ، كأن كليهما تكرار أزلى لعالم أول قديم لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث . وتتجاوب هذه المتوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرايا متقابلة ، فتشير ــ دائما ــ إلى دلالة متكررة الرجع لرؤ ية نقلية عن عالم تاريخى يولدها ليبرر نفسه بها . وبقدر ما يسقط

مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومي التاريخ والإنسان ، في هذه الرؤية ، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، إلى علاقة يحكمها «التقليد» ، الذي يغدو مبدأ مطلقا في المعرفة والأخلاق والإبداع ، فتصبح المعرفة نقلا من غير نظر في دليل ، وتصبح الأخلاق اتباعا من غير تأمل في عِلّةٍ ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر في المعرفة والأخلاق[٢٠] . ويغدو التقليد وجها آخر للجبر الذي تنطوي معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا من حيث علّة تولدها ، التي تجعل منها قناعا للتوجهات الاجتماعية السياسية لمن يتقنع بها ، ومن حيث وظيفتها التي تجعل منها وعيا زائفا يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه . باختصار ، من حيث هي نسق معرفي تخييلي غايته تبرير الفكر لعالمه ، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه .

٢ - ٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيما بينها بمقولتي «الجبر» و«التقليد» ؛ إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين ، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهي الذي :

« ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام ، وفضل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام ، واختص من خلقه نبينا محمدا عليه أفضلَ الصلاة والسلام »[٢١] .

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيدا عن معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية ، في سياق يغدو معه هذا النفي مبررا لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهي ، الذي لا دخل للبشر في صنعه ، وبكيفية يولد معها هذا النفي عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلة متعالية ، لا دخل للبشر في توجيه مسارها ، وبتأويل ديني مضمن ، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم ، فجعلهم فريقين : فريقا للنعيم فضلا ، وفريقا للجحيم عدلا ، وجعل منهم غويا ورشيدا ، وشقيا وسعيدا ، وقريبا من رحمته وبعيدا»[٢٢] . وبقدر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» في هذا السياق ، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه ، فيعلو بعضه على بعض درجات ، وذلك على أساس من وراثة النبي (صلعم) ، وعلى نحو تومىء معه الإشارة العامة للضمير ـ في «نبينا» ـ إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك ، هم ملوك بني العباس الذين ورثهم الله ـ بفضله ـ خلافة النبي (صلعم) ، وحباهم بها دون غيرهم من الملوك ، بل دون من يشاركهم رابطة القربى بالنبي (صلعم) .

هذا التمايز يشير ـ آخر الأمر ـ إلى مقصد أساسي من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء» ، هو تفضيل بني العباس على أقربائهم من آل البيت ، وعلى غيرهم من المنافسين لهم في الحكم ، تبريرا لما عده العباسيون حقهم المقدس في الحكم ، وتأكيدا له على السواء . ويتضح هذا المقصد عندما يحدد ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار : في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس ، ليكون مذكورا عند الناس»[٢٣] . وتلك عبارات لا معنى لها إلا توظيف الكتاب بوصفه عنصرا من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية .

ويحرص ابن المعتز ـ في هذا التوظيف ـ على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بني العباس ، إسهاما منه في دعم موقف أسرته في صراعها السياسي ضد المنافسين لها من الصفوة ، أو المتمردين عليها من العامة ، ويتجاهل الشعر الذي يمكن أن يعكر ذكرُه على هذه الغاية (كالشعر الذي ينطق بسوء أحوال الرعية) ، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومي ، الذي هجا والده الخليفة المعتز ، ويعرض عن القصائد التي قالها الشعراء في مدح العلويين أو الفاطمية ، ويحتفي بالناصبية ، من أمثال مروان بن أبي حفصة ، الذي قال :

أنى يكون وليس ذاك بكائن ... لبني البنات وراثة الأعمام

«فنال بهذا البيت مالا عظيما»[٢٤] . أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالي بني العباس ، من أمثال سديف الذي قال :

أصبح الملك ثابت الآساس ... بالبهاليل من بني العباس

وأبي دلامة ؛ ومن السائر الجيد قوله[٢٥] :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم ... قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا ... إلى السماء فأنتم سادة الناس

ومنصور النمري الذي قال للرشيد :

يا ابن الأئمة من بعد النبي ويا ابـ ... ـن الأوصياء ، أقرَّ الناس أم دفعوا
إن الخلافة كانت إرث والدكم ... من دون تيم ، وعفو الله متسع
وما لآل علي في إمارتكم ... حق ، وما لهم في إرثكم طمع

وذلك من قصيدة «عجيبة في المدح . . . لم يقل مثلها أحد»[٢٦] والترجمة لبعض مداحي العلويين من أمثال دعبل والسيد الحميري لا تعكر على هذا القصد السياسي من كتاب «طبقات الشعراء» ؛ فابن المعتز ـ في النهاية ـ لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيدا عن منافسة بني العباس في الحكم ، بل إن له قصيدة في مدح علي بن أبي طالب ، ثم إن الترجمة لبعض مداحي العلويين لا تعني ذكر القصائد التي تمس «الملك العباسي» ، بل الاحتفاء بقصائد مدح بني العباس ، كأرجوزة دعبل في المأمون على سبيل المثال[٢٧] .

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسي من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التي يُفتتح بها الكتاب تجاوبت دلالة «التقليد» و«الجبر» ، على نحو يغدو معه الجبر الذي «فُضّل» به صنف ملوك بني العباس على غيرهم مولّدا لمفهوم التقليد الذي يفرض طاعة بني العباس على من دونهم ، وذلك بالمعنى الذي يقترن بمفاهيم ملازمة ، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة ؛ وهي مفاهيم ذات صلة

بالممارسة السياسية للحنابلة فى ذلك العصر ، حيث كانوا ــ حتى فى حال اقتناعهم بفجر الأئمة ــ يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح ، و «لا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»[٢٨] .

إن مفهومى الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب ــ من هذا المنظور ــ إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس فى الحكم ، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «برّا كان أو فاجرا» ، بل يتحولان إلى مبرر دينى ، يستند إليه ابن المعتز فى دفاعه الشعرى عن أسرته العباسية فى الحكم ، خصوصا حين يقول لأقربائه الحكام[٢٩] :

يـا آل عـبـاس لـعًـا من عـثـرةٍ لا تـركـنـن إلى الـغـواة الحسّـد
شـدوا أكـفـكـمُ عـلى مـيـراثـكـم فـالحـق أعـطـاكـم خـلافـة أحـمـد
فـمتى يـرمْـهـا الـرائـمـون فـبـادروا هـامـاتـهـم حـصـدا بـكـل مـهـنـد

أو يقول لأقربائه العلويين :

دعـونـا ودنـيـانـا الـتى كـلـفـت بـنـا كـما قـد تـركـنـاكـم ودنـيـاكـم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين :

ولـمـا أبى الله أن تمـلـكـوا نهـضـنـا إلـيـكـم وقـمـنـا بهـا
ونـحـن ورثـنـا ثـيـاب الـنـبـى فـلِمْ تجـذبـون بـأهـدابـهـا

. . . .

لـكـم رحـم يـا بـنى بـنـتـه ولـكـن بـنـو الـعـم أولى بهـا
فـمـهـلا بـنى عـمـنـا إنها عـطـيـة رب حـبـانـا بهـا

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذى ينبغى المحافظة عليه ، كما تؤكد الملك العباسى بوصفه «فضلا إلهيا» ، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة ، أعنى فضلا هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الإلهية التى لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها ، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلا (أو حرمه منها عدلا) . وذلك فى خطاب سياسى دفاعى يمتد بقداسة الفضل الإلهى من العطية إلى المُعْطَى ، وهو الخليفة العباسى الذى لابد أن يكون :

مـتـفـردا يـعـلى الـصـواب عـلى آرائـه رب يـوفـقـهُ

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعى يتضمن دوالّه التبريرية التى تكشف عن المغزى الوظيفى لكثير مما يقوله ابن المعتز نثرا فى كتاباته ، خصوصا حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى»[٣٠] ، وذلك بالمعنى التأويلى الذى ينطوى معه التسليم السياسى بالحكم العباسى على تصديق اعتقادى بشعارات حنبلية ، ينطقها ابن المعتز فى صيغ من قبيل[٣١] :

- «القَدَرُ يُختارُ ولا يُختارُ عليه» .

- «وللأقدار الاختيارُ علينا ، وفيها الخيرُ لنا من حيث ندرى ولا ندرى» .

وتتجاوب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعى طبقى حاد ، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين ، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذى يمتلك الحق المقدس فى الحكم ، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده ، وأدناهما وأحقرهما العامة السفلة . ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز ، أو إلغاء المسافة بينهما ؛ فالتضاد الذى يباعد بينهما تضاد أزلى مقدور على العباد ، لا مفر منه ولا مناص ، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد ؛ فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذى يجعل بعضها فوق بعض درجات ، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلى فى الكون ، وتدميرا لسلامة المجتمع الذى لا معنى له دون تميز البعض على البعض ، أو تميز الأعلى الذى هو أعلى بحق المولد ، أو الميراث ، على الأدنى الذى هو أدنى بقدر مقدور ، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته .

والثنائية المتدابرة التى تنطوى عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدنى أشبه بالثنائية التى يتميز بها العقل عن الهوى ، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد ؛ ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حنبلى ، أشبه فى منطوقه بالعدالة بمعناها الأفلاطونى فى «الجمهورية» ؛ أعنى عدالة اللا مساواة ، التى توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التى ينتمى إليها هذا الفرد مجبورا ، لا يحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات ، كى لا تختل الفوارق التى يقوم عليها توازن المجتمع ، أو ينقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى . وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة ؛ ففى قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسى الذى هو روح الأمة ، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»[٣٢] . ويلى هذا الخليفةَ الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه ، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة ، الذين يشبهون أدنى ما فى الجسد وأحطه . ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام ؛ ففى هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيذان بزوالها ؛ لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»[٣٣] . وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقى بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه ، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم فى سلم العلاقة الطبقية التى تتحول إلى علاقة بين روح وجسد ، فيغدو الطرف الأعلى مختصا بالفضائل التى تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار ، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التى تبدو كأنها عقاب إلهى وُسِمَ به السفلة من الناس ، الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد :

« ولو كانت المكارم تنال بغير مئونة لاشترك فيها السِّفلة والأحرار ، وتساهمها الوضعاء مع ذوى الأخطار ، ولكن الله تعالى خصّها الكرماء الذين جعلهم أهلها ، فخفف عليهم حملها ، وسوغهم فضلها ، وحظرها على السِّفلة لصغر أقدارهم عنها ، وبعد طباعهم منها ، ونفورها عنهم ، واقشعرارها منهم »[٣٤] .

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يفتتح ابن المعتز كتابه « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازيا للتميز ، ينقسم معه « العلم » إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة ، ويقترن أعلاها بجنس الملوك . وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعي أن ينماز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذى يضىء بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم . ومن الطبيعي - فى الوقت نفسه - أن يُحْجَبَ هذا العلمُ عن السفلة - العامة ، إلى الدرجة التى يقول معها ابن المعتز :

> « تنكبت ما يسهل على الرعية حمله ، إلى ما يضجرها نقله ، ليستوطن شريف اختيارى محله ، ويسعد به أهله ، ويحظى بكريم جوهره الخاص ذو الشرف . . . إذ أحق الناس بفاضل الأدب . . . وأولاهم باجتذاب مكنونه . . . من كان صريح النسب ، صحيح المركب »[٣٥] .

ومن الحمق - إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب - أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك ؛ ففى ذلك التطلع مفسدة للحياة التى ينبغى أن تقوم على تمايز الخلق ، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدبا وعلما وفضلا :

> «ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر ، وسقطت المفاخر ، وصارت الرؤوس كالأذناب ، والأذناب كالأذياب ، وصح الخبر المروى عن الرجل المرضى : لا يزال الناس بخير ما تباينوا ، فإذا تساووا هلكوا . هذا ، وليس شىء أضرّ من تمثل السخيف بالشريف ، واللئيم بالكريم ، والذليل بالجليل ، والحقير بالخطير ، والمهين بالمكين . ولا أعظم خطرا على صاحب المملكة - ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قوّاده وعامة أجناده - من هرج السفل ، وخمول أهل النبل ، وتعزز الخمول . . . لأن ذلك أجمع يغرس المحن ، ويوقد الفتن . . . ويبعث على تهدم الدول ، وتنقل الملك ، ويحول الرياسة ، ويزيد فى اضطراب السياسة»[٣٦] .

هذا الوعى الطبقى الذى يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضى إلى مبادىء لافتة بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية ثانية . ويحرص ابن المعتز - فى الجانب الأول - على التأكد من أصول من يروى لهم ، فيميز بين الأغفال الذين عدموا الأصل والحسب المشهور ، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء . وهو فى الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التى تشيع على ألسنة العامة ، مؤثرا عليها القصائد التى لا يعرفها سوى الخاصة ، على نحو يحوّل القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية فى غير حالة ، بل على نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذى يلهج به « العامة الحمقى » مع إيثاره « مالم يشتهر عند العوام » من الشعر الذى « يستملح . . . ويروى بكل أرض عند الخواص »[٣٧] . وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبي (البلاطى) التى افتتحها فقيه نقلى ، ارتبط بالحنابلة أوثق الارتباط ، أعنى ابن قتيبة ، الذى أكد أن الشعر « يختار ويحفظ . . . لنبل قائله »[٣٨] ، وذلك فى سياق أفضى - بعد ابن المعتز - إلى تصورات من قبيل[٣٩] :

> « يُبدىء الشعر بِمَلِكٍ وخُتِمَ بِمَلِكٍ . . . لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أقر للعيون وأشفى للصدور ، فشرف القلائد بمن قُلدها ، كما أن شرف العقائل بمن ولّدها :
>
> وخير الشعر أكرمه رجالا
> وشر الشعر ما قال العبيد

٢ - ٣

ويتصل بهذا الوعى الطبقى لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته ، بكل ما يمثله هذا الترف من « أبهة الملوكية » ، أو يفضى إليه من مجون « صنف الملوك » الذى تنطقه أبيات نقرأ منها[٤٠] :

> وإنى وإن كان التصابى يجشّنى
> لأبلغ حاجاتى وأجرى إلى قدرى
> كريم الذنوب إن أُصِبْ بعض لذة
> أَدَعْ بعضها خوف الأحاديث والوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط فى طلب اللذة بمبدأ أخلاقى مؤداه أن « التوسط زين العمل »[٤١] ، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القَدْرِ بالقَدَرِ ، الالتباس الذى يبرر الازدواج المداجى فى سلوك « كريم الذنب » ، فيفضى إلى تأويلات أنتجتها - أو شجعت عليها - طبقة « صنف الملوك » ، لا لتأكيد مبدأ « الحق المقدس فى الحكم » ، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ « الحق الملوكى » فى ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية . وإذا كان « أهل الحرمين » قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء ، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرموا الغناء ، ففى بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز ، الذى يأخذ من الرأيين أهونهما ، وهو الإباحة فى السماع والشراب ، فنقرأ عنده[٤٢] :

> اسقنى ما تمج سحم الزقاق
> واقر سمعى ثوانى الحذاق
> رأينا فى السماع رأى حجازى
> وفى الشرب رأى أهل العراق

وذلك ليغدو « الشراب » جانبا من أبهة الملك ، لا إثم فيه ولا تثريب ، بل مرتبة خفيفة ، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء ، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء . فالشراب « مشمة الملك ، وتاج بدره ، وعروس مجلسه ، وتحفة نفسه ، وشفاء حزنه » - فيما يقول ابن المعتز . وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذى يقول : « خير الأشربة ما كان صافى الأديم زكى النسيم »[٤٣] . ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث « الندامى » إلى مرتبة العلم ، ويؤلف فيه كتابا هو « فصول التماثيل فى تباشير السرور » ، يحتفى فيه بسمره مع ابن عمه المعتضد ، الخليفة العباسى ، حول أوصاف الخمر التى ذكرها الشعراء السابقون ، أو يؤلف كتابا آخر هو « الجامع فى الغناء » .

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من لهو بريء أو غير بريء ، خاضه ابن المعتز معتمدا على مكانته وثرائه ؛ ففى عالمه الذى تطرّز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى ، وتخلط فيه الراح بين عشق الجوارى وعشق الغلمان ، وتتناثر أصناف اللآلىء واليواقيت والجواهر على الرؤوس فى تشبيهات صرخ معها ابن الرومى البائس قائلا : « واغوثاه ! هذا إنما يصف ماعون بيته » - ما يبعث على اللهو والمتعة والمجون ، وما يعمى على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التى شغلت المتمردين من أمثال بشار والنواسى وصالح بن عبد القدوس وابن الرومى .

وينتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية ، أو تأويلات اعتقادية ، يغدو معها عفو الله متسعا فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته النثرية على السواء ، ولكن بالمعنى الذى تبسط معه « المغفرة » ظلها على كل شىء فى الحياة الدنيا ، ما عدا التجديف فى الألوهية أو الحكم المقدس . وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له ، ويسلم بالقدر خيره وشره ، ويطيع أولى الأمر من بنى العباس ، تاركا علم الخلق للخالق ، قائلا مع ابن المعتز[٤٤] :

أرى الدهر يقضى كيف شاء محكما
ولا يملك الإنسان بسطا ولا قبضا

فله أن يتماجن ، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته ، متناسيا همه بالخمر ، متغزلا بمن شاء . المهم ألا يُنسب الشاعر إلى الجماعات الهدّامة كما نسب النواسى إلى الخوارج[٤٥] ، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبد القدوس ، وأن لا يؤرق العقول بشكه فى اليوم الآخر ، أو الثواب والعقاب ، كما فعل أبو نواس ، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار ، أو يمتد بشكه فيما تراه العين إلى مالا تراه ؛ فقد « تزندق أبو العتاهية » - فيما يقول ابن المعتز - بقوله[٤٦] :

إذا ما استجزت الشك فى بعض ماترى
فما لا تراه العين أمضى وأجوز

وصار « خبيث الدين ، يذهب مذهب الثنوية »[٤٧] .

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة فى جانب ، وعلاقة الشعر بالأخلاق فى جانب ثان ، فإنها توقع صفة « التقليد » على الجانب الأول ، فى الوقت الذى تخايلنا بنفى صفة « الجبر » عن الجانب الثانى ، على نحو يبدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقرّ للشاعر بحريته فى الجانب الأخلاقى ، وينفى عنه هذه الحرية فى الجانب الاعتقادى . ولكن الجانبين المتعارضين - فى هذا السياق - مجرد وجهين لموقف واحد متحد ، أعنى موقفا تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل دينى على العقيدة الدينية ، فيغدو الخروج على الأولى خروجا على الثانية ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، ما ظلّت العقيدة الدينية مؤوّلة لصالح العقيدة السياسية ، وما ظل الملك بالدين يبقى والدين بالملك يقوى - فيما يقول ابن المعتز . وفى الوقت ذاته ، تسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلا أخلاقيا - يبرر ترفها - على العقيدة الدينية ، مؤكدة مبدأ « العفو » الذى تتسع معه « المغفرة » لكل شىء ما عدا « الشرك » بالله ، وذلك فى عملية تأويل متحدة الوظيفة ، بالمعنى الذى يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة « مقلّدة » للمعتقد السياسى الدينى لمن يتولى الحكم ، وبالمعنى الذى يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق « صنف الملوك » الذين ينتمى إليهم ابن المعتز .

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمَّنة بين « المجون » و « الزندقة » فى كتابات ابن المعتز ؛ فيكتسب « المجون » الملازم لرقة الملوكية وترفها معنى الإباحة ، وتكتسب « الزندقة » الملازمة للخروج على التأويل الدينى - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم ، وذلك فى سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية ، على نحو يغدو معه المجون مقبولا لأنه بعض « الفسق » الذى يقع ضرره على صاحبه ، وبعض التظرف الذى هو لازمة من لوازم « الأبهة » الاجتماعية . ومهما بلغت حدته ففى عفو الله متسع للصفح عنه ، على النقيض من الزندقة التى هى خروج على النموذج التأويلى للتصورات الدينية ، وتهديد للعقيدة الدينية السياسية - أو السياسية الدينية - فى الوقت نفسه . وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر « المتزندق » فى كتاباته ، وأن يحرّم الهين منه ، فى الوقت الذى يحتفى فيه بالشعر « الماجن » ، بل يخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها فى تراثنا النقدى) دفاعا عن هذا النوع الأخير من الشعر .

ويرجع سبب هذه المساجلة[٤٨] إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبى نواس ، وأنشدت فى المجلس قصيدة النواسى التى مطلعها :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

والتى منها هذا البيت :

لا تحظر العفو إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزراء

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجابا بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت ، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية : « ولا تيأسوا من روح الله إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون » [يوسف ٨٧ : ١٢] . وهو معنى يؤكد دلالة النفى المضمّن التى يؤديها بيت النواسى - داخل القصيدة - للصرامة الاعتزالية التى ضيق بها إبراهيم بن سيار النظّام من مفهوم « العفو » . ولكن هذا التأويل الذى يصل بيت النواسى بمفهوم « العفو » الذى يتبناه ابن المعتز « السنى » ، والذى يعد نفيا ضمنيا لصرامة « الوعيد » الاعتزالى فى « النهى عن المنكر » - هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذى كتب إلى ابن المعتز قائلا :

« كان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم ، ولا يدونوه فى كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ؛ لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يُغَشّون بحفظه ، ولا ينشد فى المساجد ، ولا يتجمّل بذكره فى المشاهد ، فإنْ صُنِعَ فيه غناء كان أعظم لبليّته ؛ لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى ، فيهيّج الدواعى الدنيئة ، ويقوىّ الخواطر الرديئة . والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة

بالسوء . والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها . والحسن بن هانى ومن سلك سبيله من الشعراء فى الشعر الذى ذكرناه . . . شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم وحسّنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصوّن أن يستقبح مااستحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليع : تَرْكُ ركوب المعاصى إزراءٌ بعفو الله تعالى ، حضٌ على المعاصى ، أن يتقرب إلى الله عزّ وجل بها ، تعظيما للعفو ؛ وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب
فكيف ترى حال من لا يتوب »

ولا شك أن عبارات أبى بكر نطاحة تنطوى على دوال ثابتة محددة ، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقى « النقل » على شعر المحدثين بوجه عام ، وشعر أبى نواس بوجه خاص ؛ فهناك ـ أولا ـ التركيز « الظاهرى » على المحتوى الأخلاقى المباشر للشعر ، والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) فى السلوك الإنسانى . وهناك ـ ثانيا ـ الحكم على هذا المحتوى فى ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه ، على نحو ينفى القيمة الداخلية للشعر ، لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفا . ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبى بكر (نطاحة) قال فيها :

«لم يقل أبو نواس ترك المعاصى إزراء بعفو الله تعالى ، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره ، والبيت الذى أنشد له بحضرتنا :

لا تحظر العفو إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزراء

«وهذا بيت يجوزللناس جميعا استحسانه والتمثل به . ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المَبَرِّزُ فى ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغوِ بصبوة ، ولم يرخص فى هفوة ، ولم ينطق بكذبة ، ولم يغرق فى ذم ، ولم يتجاوز فى مدح ، ولم يزوّر الباطل ويكسبه معارض الحق ، ولوسلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبى الصلت الثقفى وعدىّ بن زيد العبادى ، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرىء القيس والنابغة . .

«وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى نواس على تعيهرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفى حلق المساجد ؟ وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم ؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر » .

وواضح فى إجابة ابن المعتز حماسته فى الدفاع عن تأويله الاعتقادى السابق لمعنى « العفو » فى بيت أبى نواس من ناحية ، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع « المغفرة » الذى يبرر أخلاق الترف التى عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية . ولذلك تقترن حماسة الدفاع ـ فى الإجابة ـ بعملية تأويلية متعددة الأبعاد : فهناك التفسير الذى ينفى به ابن المعتز تهمة « القبح » الدينى الأخلاقى عن بيت أبى نواس ليرد البيت إلى حظيرة « الحسن » خلقا ودينا ، وهناك ـ ثانيا ـ التنظير العقلى الذى ينفى به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، ومن ثم التلازم الدائم بين « التبريز » فى الشعر و « الاقتصار » على الصدق . وهناك ـ أخيرا ـ التأصيل النقلى الذى يرتبط بما رواه السلف الصالح من « الأشعار التى عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين » .

٣ - ١

أشرت فى الفقرة ٢ - ٢ إلى أن كتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز ينطوى على غرض سياسى محدد ، يتصل بالصراع الذى وقع بين الأسرة العباسية وخصومها . ولكن هذا الغرض السياسى يتجاور مع غرض أدبى يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه . فالكتاب ـ من المنظور الأدبى ـ كتاب عن طبقات الشعراء «المحدثين» الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة ، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل ، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل .

صحيح أن الغرض الأدبى من الكتاب يبدو بعيدا عن الغرض السياسى ومستقلا عنه . وفى الوقت نفسه ، يبدو ابن المعتز حفيا بأخبار المحدثين وأشعارهم التى تجتذب النفوس إليها ، بحجة مؤداها « أن لكل جديد لذة »[٤٩] . ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب . وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة ، وتكشفت الكيفية التى يسقط بها الغرض السياسى للكتاب نفسه على غرضه الأدبى ، فضلا عن الكيفية التى يتجاوب بها موقف ابن المعتز المضمن ـ فى الكتاب ـ من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مع موقفه الموازى من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل .

ويبدأ هذا التكشف فعله عندما نأخذ فى الحسبان المعنى المحدد الذى يتخذه مصطلح «المحدثين» فى سياقات الكتاب ، وما تنطوى عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة ، تقترن بمصطلح «الطبقات» ، الذى يتجاوب مع مصطلح «المحدثين» فى الدلالات المضمنة والوظائف .

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم «المحدثين» بمعناها الزمنى وليس الفنى فى أغلب سياقات كتابه ؛ أى بالمعنى الذى يقرن «الحديث» بالمعاصرة فى الزمن وليس بالمفارقة فى الاتجاه ، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالى ـ فى الكتاب ـ بين «أخبار المتقدمين وأشعارهم» ، و«أخبار المحدثين وأشعارهم» ، إلى التقابل الزمنى ، الذى يسوى بين أبى تمام والبحترى ـ مثلا ـ فى وعاء المعاصرة ، برغم اختلافهما فى الطريقة ، ويفصلهما ـ فى الوقت

نفسه ــ عن المتقدمين عليهم فى الزمن وليس الفن . ولذلك تتجاور ــ فى الكتاب ــ تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية ، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الذى عاشوا فيه ؛ فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وبشار وأبى الهندى . . الخ) ، وتتعاقب ــ بعد ذلك ــ تراجم الشعراء العباسيين الخلص بتعاقب زمانهم ، على نحو تغدو معه ترجمة أبى نواس سابقة على ترجمة أبى تمام ، التى تسبق ــ بدورها ــ ترجمة البحترى . . . الخ .

هذا الترتيب الزمنى للتراجم فى الكتاب دال يقترن مدلوله بما يرد فى محتوى التراجم نفسها ، فتشير دلالته إلى نوع من التعاقب ونوع من التسوية فى الوقت نفسه ؛ أعنى أنه يشير إلى تتابع التراجم فى الكتاب بتعاقب السنوات التى عاش فيها الشعراء المحدثون جيلا بعد جيل ، فى الوقت الذى ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة فى هذا الترتيب تسويةً دالةً تتجاور معها كل الأجيال فى وعاء المعاصرة للدولة العباسية «الحديثة» .

هذه الدلالة التى ينطوى عليها مصطلح «المحدثين» تتجاور ــ بدورها ــ مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» فى الكتاب ، حيث يقترن معنى «الطبقات» ــ فى هذا المستوى ــ بما لا يفارق تعاقب الزمن وتسوية القيمة فى آخر المطاف ، فتقترن دلالة الطبقات ــ فى جانب منها ــ بدلالة التتابع الزمنى التى يتضمنها جمع المؤنث للطبق أو الحقبة من الزمان ، التى تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل . وتقترن هذه الدلالة ــ فى جانب مغاير ــ بالمشابهة التى تتصل بها المجموعة المتقاربة ــ زمنا أو عهدا ــ فى طبقة أو جيل ، والتى تتصل بها الأجيال المتشابهة فى طبقات . وتقترن الدلالة ــ أخيرا ــ بالتسوية التى تنتج عن تشابه الآنى والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة ، حيث الطبقة من كل شىء ما ساواه ؛ فكل مجموعة متطابقة فى وجه شبه طبقة ، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة فى الوجه نفسه .

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» ــ فى مستواه الأول ــ على المعنى الزمنى المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تآلف الاثنان معا فى علاقة لافتة ، تتجاوب مع الغرض السياسى للكتاب . ذلك لأنه فى الوقت الذى يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» فى كتاب ابن المعتز ، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته ، ويسوى بينهم جميعا فى وعاء معاصرتهم لهذه الدولة ، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها ـ فى هذا الزمن ــ هى علة التسوية بينهم فى الإنجاز الأدبى . ومن اللافت للانتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين فى الكتاب ، حيث مايربو على مائة وثلاثين ترجمة ، لا يشير ــ فى هذا المستوى ــ إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بالدولة العباسية ، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسنا» «جيدا» «مفلقا» «مليحا» «مقتدرا» . . . الخ . وتغدو قصائدهم كلها «عيونا» «وأشهر من الفرس الأبلق» ، بل «أشهر من الشمس والريح» .

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين ــ فى هذا المستوى ــ هى الوجه الأدبى للغرض السياسى من الكتاب ؛ فكما أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» فى هذا المستوى ، وقصرها على المدلول الزمنى لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها ، فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات» ، وقرنها بالتسوية فى القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحا أو طالبا العطاء ، أو حتى مسامرا أو مغنيا أو نديما . وإذا كانت الدلالة الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها التورط المباشر فى الخصومة الأدبية ، الواقعة بين مختلف اتجاهات الشعراء «المحدثين» ، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملا للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس» ، ليبقى هذا المدح صافيا خالصا «مذكورا عند الناس» ، فى شعر «كله حسن جيد» ، وفى قصائد «سارت مسير الشمس والريح» .

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال ــ فى هذا المستوى ــ لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذى يجب أن يكون «مذكورا عند الناس» ، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة هى[50] :

- «ومما يستحسن من شعره ، وإن كان كله حسنا» .
- «ومما يستحسن له ، وإن كان شعره كله حسنا جيداً» .
- «ومما يستملح له ، وإن كان شعره كله مليحا» .
- «ومما يستحسن له ، على أن شعره كله ديباج حسن» .
- «ومن جيد شعره ، وإن كان كل شعره جيدا» .
- «ومما يستملح من شعره ، وشعره كله حسن» .

وهى صيغة تنفى التميز بين جوانب شعر أى شاعر ، مؤكدة تسوية القيمة التى يغدو معها شعر الشاعر كله «جيدا» «حسنا» «مليحا» ، وفى الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبى الهندى وربيعة الرقى ومسلم بن الوليد والحارثى وأبى تمام ، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة ، فتجعل منهم «طبقة» واحدة تستوى عناصرها فى هذا المستوى من الدلالة ، حيث تلعب الأخبار المخايلة عن العطايا التى نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بنى العباس وأمرائهم دورا لا يقل فى مغزاه عن الدور الذى تلعبه هذه الصيغة نفسها .

ولكن ذلك كله فى مساقات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبى دلامة قوله[51] :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم ... قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا ... إلى السماء فأنتم سادة الناس

ولا نقرأ ــ قط ــ لأبى نواس قوله[52] :

هذا زمان القرود فاخْضَعْ ... وكُنْ لهم سامِعاً مُطيعا

بل فى مساقات نقرأ فيها عن بشار الذى «خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء ، وأخذ فوائدهم ، وكان يمدح المهدى ويحضر مجلسه ، وكان يأنس به ويدنيه ويجزل له فى العطايا»[53] ، ولا نقرأ ــ قط ــ عن ابن

الرومى الذى كان نقيضا فنيا لابن المعتز الشاعر ، ومعارضا سياسيا لوالده الخليفة المعتز .

هذه المساقات التى ينطوى معها الحذف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر ، تفضى إلى مستوى مغاير ، تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبة عن الكتاب ، على نحو يومىء إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات» ؛ معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة ، بل إلى نقيضها الذى تعلو معه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على ما يمكن أن يناقضه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه ، تماما كما يمكن أن تعلو قيمة هذه المقطوعة التى يذكرها ابن المعتز فى ترجمة أبى تمام[54] :

محمد بن حميد أخلقت رممه
هريق ماء المعالى مذ هريق دمه
تنبهت لبنى نبهان يوم ثوى
يد الزمان ـ فعاثت فيهمُ ـ وفمه
رأيته بنجاد السيف محتبيا
كالبدر لما جلت عن وجهه ظلمه
فى روضة قد كسا أطرافها زهر
أيقنت عند انتباهى أنها نعمه
فقلت والدمع من حزن ومن فرح
فى النوم قد أخضل الخدين منسجمه
ألم تمت ياشقيق النفس مذ زمن
فقال لى : لم يمت من لم يمت كرمه

فى الحال والمنزلة ، أو المرتبة والدرجة ، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه ، فى المساقات الغائبة لقصائده.

ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقية الجديدة لمعنى «الطبقات» ـ فى مستواه الثانى ـ إلى الغرض السياسى من الكتاب مرة ثانية فحسب ، بل تفضى بنا إلى نوع من المعايرة الأدبية التى يتراتب معها الشعراء المذكورون ـ فى الكتاب ـ تراتبا يومىء إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين .

٣ - ٢

ويلفت الانتباه ـ من هذا المنظور الجديد ـ تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال ، ينتظم معه ظهورها واقترانها بمجموعة متعينة من الشعراء ، من مثل بشار بن برد ، والسيد الحميرى ، وسديف ، والحارثى ، وابن ميادة ، وأبى نواس ، وأبى العتاهية ، والعباس بن الأحنف ، وأبى عيينة ، والخريمى . . الخ . وفى الوقت نفسه ، ينتظم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة من الشعراء ، من مثل مسلم بن الوليد ، وصالح بن عبد القدوس ، وأبى تمام . . الخ . هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومىء إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين فى كتاب ابن المعتز .

ويتكشف مجلى هذا التعارض ـ أولا ـ عندما نأخذ فى الحسبان علاقة المجاورة التى تصل بشار بن برد والسيد الحميرى بأبى العتاهية وأبى عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة ، التى تجعل منهم «المطبوعين الأربعة الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم» ، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم ، ومن لا يقدَّم عليه ، ولا يجارى فى ميدانه» ، لأنه «كان مطبوعا جدا لا يتكلف»[55] .

ويتكشف مغزى هذا التعارض ـ ثانيا ـ عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها ، وهى أوصاف تتجاور فى مجموعات دلالية تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية ، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية ، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة ، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة . فالشاعر المطبوع ـ فى طبقات ابن المعتز ـ شاعر «منطيق» ، «فصيح» ، «مفوه» ، «غزير» ، «لسن» ، «فحل» ، «يضع لسانه حيث يشاء» ، «ويلعب بالشعر لعبا» ، «صاحب بديهة» ، «قادر على الكلام» ، يتدفق تلقائيا بالشعر كما يتدفق النبع الصافى بالماء الزلال ، ميسَّر للشعر بفطرته التى فطره الله عليها ، متيسر عليه بغريزته التى تجود بحملها فى يسر وإسماح . . إلخ . وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذى غدا معه بشار «المطبوع جدا» أستاذاً للمحدثين وسيدا لهم لأنه «لا يتكلف» ، والحكم الذى يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف» فى شعر يعقوب التمار مثلا[56] ، تحولت صفة «المطبوع» والنعوت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التى تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية ، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذى هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية .

و«الطبع» مصطلح يتضمن معناه (فى علاقاته السياقية التى تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضى أو «الجبر» من ناحية ؛ وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التى تلازم «التقليد» من ناحية ثانية ؛ إذ يشير المصطلح ـ اسماً ـ إلى ما ركب فى الإنسان من خصال لا تفارقه ، بغير اختيار منه أو إرادة ، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و«السليقة» و«الفطرة» و«الغريزة» أو «السجية التى خلق الإنسان عليها» . فالطبع ـ فى هذا المدلول الاسمى ـ « مبدأ الحركة من غير تعور» ، و«ما يقع للإنسان من غير إرادة» . ويشير المصطلح ـ مصدراً ـ إلى الكيفية التى يتركب بها مبدأ أولى للحركة فى الإنسان ، أو الكيفية التى «يطبع» بها «المطبوع» ـ غير مختار ـ على قوالب ليست من صنعه ، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه[57] . وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر ، على نحو يجعل جبر القُنْية فيما هو «مطبوع» قرين نفى الإرادة التى ينطوى عليها كل ما هو «مقلود»[58] . وعلى نحو يجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة فى «المطبوع» (الذى «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذى ينختم به «الطبع» الواحد ـ حتما ـ على المتعدد من الصور .

هذه الدلالة التى يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تقاطع تلتقى عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبى فى السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز ، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية ، بالمعنى الذى يوازى معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» فى الأدب .

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» فى محاولتهم نفى التعارض النظرى بين أصلى «العدل» و«التوحيد» فى فلسفتهم ، وذلك فى سياق ميزوا به بين المبدأ الأولى الذى يخلقه الله فى الإنسان ، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة ، والفعل الإنسانى الذى يوجه هذا المبدأ فى اتجاه

يختاره الفاعل بإرادته التى هى له على سبيل الحقيقة لا المجاز ، والتى يتحكم بها الإنسان فى حركة طبعه كما يتحكم فى آلاته أو أدواته أو جوارحه التى ليست من صنعه . وتوازى هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التى صاغها الجاحظ المعتزلى ، عندما رد الشعر ــ من حيث مَبدئه الأولى ــ إلى «الحظوظ والغرائز والأعراق» ، ولكنه رد قيمة الشعر ــ آخر الأمر ــ إلى الجهد الإنسانى الذى يكابده الشاعر فى «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك» ، بعد أن تتوافر للشاعر «صحة الطبع» التى هى مجرد مبدأ أولى يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده . فالشعر ــ عند الجاحظ ــ «صناعة» ؛ والصناعة جهد إنسانى يقع على مادة هى المعانى المطروحة فى الطريق ، التى «يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى» . وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعانى» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة ، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة فى الطريق ــ خلال ممارسة هذا الجهد ــ إلى نظم فريد فى تآلفه الصوتى والدلالى ، الذى يشبه ــ فى أثره ــ تآلف عناصر «النسج» ، أو تآلف أصباغ «التصوير»[٥٩] . هذا الفهم الاعتزالى الذى يتحكم به الجهد الإرادى من «الصنعة» فى الخاصية الجبرية المتضمنة فى «الطبع» ، بالمعنى الذى تواجه به «الاستطاعة» الحركة المجبورة من «الطبائع» ، وبالمعنى الذى ينفى ضمنا خاصّة «التقليد» التى لا يملك معها «المطبوع» إلا أن يطبع على قوالب ، كان فيما يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد ، خصوصا ما أكده بشار من أن الشاعر صانع لا يقبل كل ما تورده «القريحة» أو يجود به «الطبع» ، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و«نتاج الفكر المهذب» ، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة «مكرّمة عن المعنى المعاد» ، الذى هو نقيض لإرادة الإبداع الإنسانى من ناحية ، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية[٦٠] .

ولكن هذا الفهم « المحدث » (الذى تعلو فيه قيمة الصنعة بالقياس إلى « الطبع ») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد ، الذين قرنوا « الطبع » بالسليقة العربية البدوية ، التى تتصف بالتدفق الفطرى التلقائى من ناحية ، والبعد عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية ، واستواء الصياغة ووضوحها من ناحية ثالثة . فالشاعر المطبوع ــ عندهم ــ هو الشاعر الذى تأتيه المعانى سهواً ورهواً ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً ؛ وهو الشاعر الذى لا يعقّد شعره بالفكر ، أو يتكلف حدود المنطق ؛ وهو الشاعر الذى « يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة »[٦١] ، وذلك فى مقابل الشاعر « الصانع » أو « المتكلف » . وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذى يقوّم شعره بالثقاف ، وينقحه بطول التفتيش ، ويعيد فيه النظر بعد النظر ، فى حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذى يمزج شعره بالفكر ، ويخلطه بالثقافة الجديدة ، فترى شعره دالا على « طول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات »[٦٢] . وإذا اقترنت الصفتان معاً كان اقترانها علامة على الشاعر المحدث ، الذى خرج على عمود الشعر ، وفارق مذهب « الأعراب والشعراء المطبوعين » . وبقدر ما أعلى هذا الفهم من « الطبع » على حساب « الصنعة » ، قرن الثانية بالتكلف ، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفى الكلام ، وذلك فى سياق كان الإلحاح فيه على « الطبع » إلحاحاً يوازى الإلحاح على مبدأى « الجبر » و « التقليد » ، ويخايل بعذوبة « البداوة »

وبساطتها ، التى ينثال معها الكلام سهلاً واضحاً ، فى مقابل تعقد الحداثة وغموض فكرها ، الذى ينفى الجبر والتقليد ، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعى به ، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف .

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلى لمعنى « الطبع » فى آخر المطاف . ولكنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين « القديم ــ المطبوع » و « الحديث ــ المتكلف » على علاتها فى كتابه الطبقات ، بل يكيفها تكييفاً ضمنياً يتناسب والغرض السياسى لكتابه من ناحية ، وما حققته طريقة المحدثين فى عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثر بها فى شعره ونقده من ناحية ثانية . ويقوم هذا التكييف الضمنى ــ أساساً ــ على نقل الثنائية المتدابرة من مستواها الحاد الذى يقابل مقابلة مطلقة بين « قديم » و « حديث » ، إلى مستوى ثان يتقابل معه « حديث مطبوع » و « حديث مصنوع » (أو « متكلف ») ، على نحو تقع معه صفة الطبع صراحة (هى ومصاحباتها الدالة) على « الحديث » الذى هو أكثر قرباً إلى القدماء ، وتقع الصفة المناقضة ــ ضمناً ــ على الحديث الذى لا يشبه شعر الأوائل ، وذلك ليتمايز الأول عن الثانى من حيث القيمة ، ويقترن الثانى ــ ضمناً على أقل تقدير ــ بالصنعة التى تقترن بالتكلف ، الذى يفضى ــ بدوره ــ إلى الإحالة ، ليصبح « المطبوع » من شعر المحدثين امتداداً فى الزمن الحديث لطريقة القدماء ، ويصبح « المصنوع » من هذا الشعر نقيضا ــ فى الزمن نفسه ــ لطريقة القدماء التى تنأى عن التكلف .

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى عصره قد تعدَّلت تعدلا كميًّا ، وتركزت بين أنصار طريقة أبى تمام وأنصار طريقة البحترى ، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذى أنتجه أمثال بشار من أوائل المحدثين أمرا يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التى نطقتها طريقة أبى تمام ، التى صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة تهون معها البدايات الأولى فى شعر بشار ومن شابهه . وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبى تمام التى هى أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس ، فى مقابل طريقة البحترى الذى هو « أولى بأن يقاس بأشجع السلمى ومنصور النمرى والخريمى وأمثالهم من المطبوعين »[٦٣] ، وذلك فى الوقت الذى أخذوا يتقبلون فيه ما لا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين ، بحجة مؤداها أن هذا الشعر « أشبه بالزمان » و « أشكل بالدهر » من ناحية ، ولأن « الناس له أكثر استعمالاً فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم »[٦٤] . ولقد تقبّل ابن المعتز هذا التمايز الأساسى بالقدر الذى تقبل به تبريره ، وأكدّ أن « الذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم »[٦٥] ، وأخذ يميز ــ داخل هذا الشعر ــ بين ما هو أشبه بالمطبوع من الشعر القديم وما هو أبعد عنه شبهاً ومشاكلة ، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميرى وأبو عيينة ــ وهم أوائل المحدثين ومخضرموهم ــ المطبوعين الأربعة « الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم » ، وصار نفى التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم فى قران أوسع ، يصلهم بالبحترى الذى « هو أشعر الناس فى زمانه »[٦٦] ، ويصل البحترى ــ فى الوقت نفسه ــ بأشجع السلمى صاحب « المدح الجيد والمعنى الصحيح » ، ومنصور النمرى الذى هو « من فحولة المحدثين » ، والخريمى الذى كان

« شاعراً مفلقاً مطبوعاً مقتدراً على الشعر »[٦٧] ، ليباعد هذا القران بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام ، ممن وصلت بهم الصنعة ــ بدرجات متفاوتة ــ إلى التكلف الذى هو « عقبى الإفراط وثمرة الإسراف »[٦٨] .

٣ ــ ٣

ولكن هذا التكييف لا يختلف جذرياً فى مهاده النظرى عن المهاد الذى ميّز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » بوجه عام ، فى عملية مفاضلة كان الإطار المرجعى للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلى لكل شاعر مطبوع .

هذا النموذج الأصلى « بدوى » السمات ، « أعرابى » الملامح ، « شفاهى » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التى تميز بها الكبار من الشعراء القدامى على صغارهم تميز الفحول على إناثها (أو حِقاقِها) فيما قال الأصمعى ؛ ويوصف بتدفق البديهة التى ينثال معها الكلام ارتجالاً على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة ، ودون تأمل فكر أو استعانة ــ فيما قال الجاحظ ؛ ويقترن بالقدرة على التشبيه الذى هو جار فى كلام العرب « حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد » فيما قال المبرد[٦٩] . وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلى فى علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه ، تكشفت أعرابية هذا النموذج الأصلى عن بقية سماته الفارقة ؛ حيث الوضوح الذى ينبسط معه المعنى فور سماعه ، والبساطة التى لا يحار معها الفهم ، والسلاسة التى لا يتعاظل معها الكلام ، والاتساق الذى لا تتباين به الأبيات تباين « أولاد علة » .

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث ــ « المطبوع » ــ فى كتاب « طبقات الشعراء » تومىء إلى هذا النموذج الأصلى وتدل عليه . صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشملة الخشنة للشاعر البدوى المطبوع جبة الخز التى اكتساها نظيره المحدث ، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التى عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية التى عاش فيها الخلفاء العباسيون ، بكل ما فى هذه القصور من « مذاكرة كقطع الرياض ، ونشيد كالدر المفصل بالعقيان ، وسماع يحيى النفوس ويزيد فى الأعمار » [ص٢١٠] ، حيث الألفاظ « أسلس من الماء وأحلى من الشهد » [ص١٦١] ، وحيث الشعر « أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة » [ص٢٠٨] ، وحيث القصائد « الرفيعة المبانى » [ص٢٩] تتوارد فى نمط « دونه الديباج » [ص٢٢٥] ، ونظم مثل « نظم الدر ، فى حسن وصف وإحكام رصف » [ص١١٦] . ولكن هذا الاستبدال ــ فى النهاية ــ لا يمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلى ، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه ، بل يجمّله بالزخرف الذى يحن معه المجلى إلى أصله ؛ فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر « أعرابياً » ؛ ولا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ويحفظ أخبارها ؛ ولابد للمطبوع من المتأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين ، ليجمع ــ فى شعره ــ بين محاسن الأولين والآخرين .

وأول علامة على « المطبوع » من شعراء المحدثين ــ مع هذا الاستبدال ــ أن يكون « نمط » الشاعر « نمط الأعراب الفصحاء » ؛ أى تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول ، مطبوعة على قالبه ، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة ، وإن جمّلتها بوشى الحداثة أو زخرف الزمان العباسى . وذلك هو حال ابن ميادة ، الذى كان جيد الغزل ؛ « نمطه نمط الأعراب الفصحاء » [ص١٠٨] ، وأبى الخطاب البهدلى ، الذى كان « مقتدرا على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف » ، جمع إلى قوة الكلام « محاسن المولدين ومعانى المتقدمين » [ص١٣٤] . وغير بعيد عن هذين « البطين » الذى كان « جيد الشعر محكمه ، يشبه نمط الأعراب » [ص٢٤٩] ، والحارثى عبد الملك بن عبد الرحيم ، وكان شاعراً « نمطه نمط الأعراب . . . وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب » [ص٢٧٦] ، و « لو لم يكن فى كتابنا إلا شعر الحارثى لكان جليلاً » [ص٢٨٠] . ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يخايله بالنموذج الأصلى ، برغم ما فى شعرهم من « محاسن المحدثين » ، شأنهم فى ذلك شأن ابن مناذر الذى كان « من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم » [ص١٢٢] ــ فيما يقول ابن المعتز ، والذى كان مثالاً متكرراً للشاعر الذى جمع فى شعره « شدة كلام العرب . . . وحلاوة كلام المحدثين »[٧٠] ــ فيما قال المبرد ، أستاذ ابن المعتز .

وأخص ما يمتاز به « نمط الأعراب الفصحاء » ــ بعد أن اكتسى جبة خز فى طبقات ابن المعتز ــ هو « الاستواء » الذى يتميز به « ديباج الشعر الذى لا يتفاوت نمطه » [ص٣٠] ، والسلاسة التى هى قرينة « الوضوح » أو « دنو المأخذ » . والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذى لا يبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة ، ولا ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفقه . وهى صفة تمايز ــ على سبيل المثال ــ بين الحسين بن الضحاك ، الذى كان « أنقى شعراً وأقل تخليطاً » [ص٢٧١] ، وأبى نواس الذى يصل إلى « ما هو فى الثريا جودة وحسنا وقوة ، وما هو فى الحضيض ضعفاً وركاكة » [ص١٩٥] . أما الصفة الثانية فقرينة الأولى ، كأنها علتها التى تقرن بين الاستواء و « السهل الممتنع » ، الذى هو « أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام » ، حيث تنساب الألفاظ « فى عذوبة الماء الزلال » ، وتتدفق المعانى « أرق من السحر الحلال » .

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب ــ فى استوائه وسلاسته ــ هى التشبيه الذى جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر ، وعلامة من علامات الشاعرية ، بعد أن افتتحوا الشعر بامرىء القيس ، « أحسن الجاهليين تشبيهاً » ، وختموه بذى الرمة ، « أحسن الإسلاميين تشبيهاً » ، فتهوّس به ابن المعتز الشاعر ، الذى كان يقول « إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فاى »[٧١] ، وآثره ابن المعتز الناقد الذى يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة فى كتاباته . وحسبنا أننا لا نسمع ــ فى كتاب الطبقات ــ حكماً من قبيل « هذا معنى لا يتفق للشاعر مثله فى ألف سنة » [ص٢٣٦] إلا مقروناً بتشبيه من التشبيهات[٧٢] .

٣ ــ ٤

إن الشاعر « المطبوع ــ المحدث » ــ على هذا النحو ــ هو الشاعر الذى ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء ، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع ، حيث « البادية » التى يعود إليها شوقاً « كل حذاق المحدثين

ومذكوريهم وفحولهم » . هذه الدلالة لا تتباعد بنا ــ فى النهاية ــ عن معنى « التقليد » أو معنى « الجبر » . إنها تتضمن معنى « التقليد » بما تنطوى عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مجلى متكرراً لنموذج متقدم ، سابق فى الوجود والزمان والرتبة ، يتناسخ فى مجاليه كما تتناسخ العلة الأولى فى معلولاتها اللاحقة التى تنطبع بطابعها . وتتضمن هذه الدلالة معنى « الجبر » بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التى تنطبع بطابع النموذج الأصلى ، على نحو يغدو معه الشاعر « المطبوع ــ المحدث » مفعولاً لنموذج سابق عليه فى الزمن والوجود والرتبة ، بدل أن يكون فاعلاً لنمطه الخاص فى زمانه ووجوده ، اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة .

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذى تنطوى عليه تجليات « نمط الأعراب الفصحاء » فى المطبوعين من الشعراء المحدثين ، إلى اللوازم التى يتسم بها هذا النمط ، التفتنا إلى « دنو المأخذ » الذى هو قرين الألفاظ التى هى « فى عذوبة الماء الزلال » ، والمعانى التى هى « أرق من السحر الحلال » . ولا يفترق الملزوم عن لازمه فى سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط ؛ فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض ، وقرين القرب والتسطح فى الإدراك والتلقى على السواء ؛ فهو المعنى الذى لا نستعين عليه بالفكرة ، والذى ليس فى حاجة إلى التأويل ، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة ، أو الحكايات الغَلِقَةِ ، أو الإيماء المُشْكِل . وهو المعنى الذى ينبسط فى ظاهر الأشياء ، فلا يحتاج إلى مكابدة الجهد الخلّاق من الشاعر المبدع فى الغوص على المُعَمّى واكتشاف اللا مسمى ؛ وينبسط فى ظاهر اللفظ ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإرادية من القارىء المتلقى فى إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها . ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارىء المتلقى إلى مستهلك سالب ، على نحو يتقبل معه كلاهما « المكشوف » أو المنجز الذى ليس من صنعهما ، ليزيده الأول وضوحاً وبهاء ، ويستهلكه الثانى مُخَدَّرا خاملاً .

ولا تفترق « عذوبة الماء الزلال » ــ فى هذا السياق ــ عن « السحر الحلال » ؛ فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التى يتقبل بها المتلقى الشعر ، أو الكيفية التى يؤثر بها الشعر فى المتلقى ، على نحو لا يدمّر المسلمات العرفية لهذا المتلقى ، أو يبدهه برؤى جذرية توقع الارتباك فى نسقه الإدراكى ، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر فى نفسه وما حوله . إن « عذوبة الماء الزلال » قرينة الاستساغة التى يجد بها المتلقى فى شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله ؛ صورة تنزلق على وعى هذا القارىء انزلاق الماء العذب الذى لا يغصّ معه الوعى بشىء ، ولا يعيد معه الوعى تأمل أى شىء ، ليستسلم هذا الوعى إلى حالة أشبه بحالات الخَدَر الذى يخلفه « السحر الحلال » ؛ أى السحر الذى لا يغير شيئاً مما هو قائم ، ولا يقلب نظام الأشياء ، بل يضفى على ما هو قائم غلالة من البهجة المسكرة (« أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج ») ، التى تخايل الوعى بتقبل ما هو عليه ، فتغذى فيه نزعة « جبر » لا تختلف كثيراً عن نزعة « التقليد » التى يتضمنها « دنو المأخذ » .

وفى مثل هذا السياق يشير « الوضوح » ــ من حيث اقترانه بدنو المأخذ و « أسهل ما يكون الكلام » ــ إلى نقيضه الغائب ، أعنى « الغموض » الذى ألح عليه المتمردون من المحدثين ، عندما ذهبوا إلى أن « أفخر الشعر ما غمض »[٧٣] ، قاصدين بذلك إلى تأكيد فاعلية الفكر الشعرى « الصانع » فى اكتشاف العالم ، وصياغة المعنى الجديد وخلقه بتشكيله ، خصوصاً عندما لا تستقيم أخادع الزمن ، ولا تنقضى عجائب الدهر ، ويخفق الإدراك السطحى فى كشف المعمى واقتناصه فى لغة المسمى ، ويغدو الشاعر كالفيلسوف الذى يحاول إدراك كل « مالا يتحرى بالعيون » ، مصلوباً بالكلمات تقوده إلى القبر لو تعرّض التعرض المباشر لإمام جور فاسق ، فى زمان أشبه بزمان القرود . إن الغموض ــ فى هذا المقصد ــ قناع للشاعر وعلامة على صنعه . إنه قناع يحمى الشاعر « من نوازل المكروه ولواحق المحدور » ، التى أشار إليها الحكيم (الفيلسوف) بيدبا فى علاقته بالسلطان دبشليم[٧٤] ؛ وهو علامة تؤكد ضرورة التركيز على الدال لفرض المدلول على الانتباه من ناحية ، وجعل المتلقى مشاركاً فى صنع الدلالة التى تجمع بين الدال والمدلول من ناحية ثانية ، وتأكيد نفى التلازم الجبرى بين الدال والمدلول ــ فى هذه الدلالة ــ من ناحية ثالثة . ولذلك ردّ أبو تمام على من سأله : لماذا تقول مالا يفهم ؟ بقوله الساخر : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟!

والإلحاح على الوضوح ــ فى النهاية ــ قرين إيثار التشبيه على الاستعارة ؛ الاستعارة التى جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها ، فى مقابل التشبيه الذى جعله قطب « محاسن الشعر » بوضوحه واستطرافه ، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها « نمط الأعراب الفصحاء » ، الذين أكثرُ كلامهم على التشبيه ، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط . وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التى خصّ بها ابن المعتز التشبيه فى إنجازه الشعرى ؛ وهو مغزى لا يفترق كثيراً عن التقابل الذى أقامه بين التشبيه والاستعارة فى كتابه عن « البديع » .

ولا غرابة ــ على أى حال ــ فى أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء ، فى مقابل الاستعارة التى غدت بمثابة قطيعة (معرفية ــ فنية) مع هذا النمط . ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان فى صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر ، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به . فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ؛ وأداته تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين الأشياء وإن تقاربت ، ويباعد بينها وإن تآلفت ، كأنه مجلى غير مباشر ــ على المستوى البلاغى ــ للحواجز المتوارثة التى تفصل بين أصناف الناس فى عالم ابن المعتز . وآية ذلك أن التشبيه ــ فى فهمه البلاغى ــ يوقع وهم الائتلاف بين المختلفات ، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى حقيقة . وعلاقة المجاورة التى تحتويه تنفى المعاندة التى يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع ، فينسرب السلام الدلالى بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدا ، كما ينسرب « الماء الزلال » بين أحجار ناعمة ، نفيسة ، متقاربة الملمس ، لا تعكر صفاء الماء . وذلك كله فى مقابل الاستعارة التى تنفى علاقة المجاورة بين الأطراف ، لتؤكد علاقة الاستبدال التى يحل بها طرف محل آخر ، أو علاقة التفاعل التى يتبادل معها الأطراف التأثر والتأثير ، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذى وسمها ــ فى غير حالة ــ بالمعاظلة التى تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك

والصراع فى آن واحد . فالاستعارة تعتدى على جوانب الواقع ، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء ، وتؤجج الصراع الدلالى بين أطرافها ، لتولد المعنى الجديد الذى يجاوز الأطراف جميعاً ، مستغلة ـ فى ذلك ـ قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة ، ومعتمدة ـ فى ذلك ـ على إسهام المتلقى فى إنتاج دلالتها ، بالقياس إلى التشبيه الذى لا يتيح للمتلقى الدرجة نفسها من الإسهام ، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة . ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحداثة الشعرية فى رفضها لواقعها ، وقرينة الغموض الذى يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل مالا تتحراه العيون الكليلة ، وقرينة التمرد الذى قرنها ـ فى عصر ابن المعتز ـ بالفحش والمعاظلة والخطأ والتكلف والإحالة والصنعة المرذولة ، وأهم من ذلك كله الخروج على « نمط العرب الفصحاء » ؛ فالعرب ـ فيما يقال ـ « لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر »[٧٥] ، و« أحسن الشعر » ـ عندها ـ « ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة »[٧٦] .

و« الحقيقة » ـ فى مثل هذا السياق ـ قرينة معطى جاهز سابق فى الوجود والرتبة . وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور ، المحاكى لمعنى لا يملك سوى تقبله ، ولا قدرة له على تغييره . وإصابة الحقيقة هى الوصول إلى ما ليس من صنعنا ، وما هو مفروض علينا . وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هى الطبع الذى ينطبع بنمط الأعراب من ناحية ، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية ، وتقترن إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته ـ من ناحية ثالثة . وسلبية الطبع الأدبى الذى هو مطبوع على ما يفعل ـ فى النهاية ـ قرينة سلبية العقل الإنسانى الذى ليس قوة صانعة فى حقيقة الأمر ؛ فالأدب « صورة العقل »[٧٧] ، فيما يقول ابن المعتز ، والعقل ـ بدوره ـ « مرآة » لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها ، بحكم ما ركبت عليه ؛ فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا ، وإذا كانت المرآة صدئة تعذرت على صاحبها الرؤية ؛ لكن تظل « مرآة العقل »[٧٨] فى الحالين أداة مطبوعة على ما هى عليه ، لا تخلق أو تنتج ، بل تنقل وتحاكى . فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة ، وكان الحسن ـ فى صورها ـ قرين أمانة نقل ما فى الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها ؛ وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة ، وكان القبح ـ فى صورها ـ قرين الصدأ الذى لا تملك المرآة نفسها إزاءه شيئا ؛ فهى مجرد أداة مطبوعة على ما هى عليه .

٤ ـ ١

هذه « الحقيقة » التى يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائما ، لا تتسم بالتغير أو التطور ، وليست فى حالة صنع أو حركة ، وإنما هى معطى مطلق ، جاهز ، ساكن ، مفروض ، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به . والنموذج الأعلى الذى تنطوى عليه هذه الحقيقة نموذج قديم ، مؤول ، متخيل ، أشبه بالمنبع المقدس الذى هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده ، وأشبه بالعلة الأولى التى تفيض عنها المعلومات كافة ، المتعاقبة فى الزمان ، والتابعة فى الرتبة . وكل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم ، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور نورها من فيض علتها الأولى . وكل جديد « قبيح » نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول . والحركة فى الإبداع ـ مع فيض هذا النموذج الأعلى ـ حركة اتباع وليست حركة ابتداع ؛ حركة أشبه بحركة الخط فى الدائرة ، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها ، مكررة البداية والنهاية ، فى دورة أشبه بدورة حياة الإنسان وحياة الكون ، التى يعود فيها كل شىء إلى أوله . وما نسميه « التاريخ الأدبى » ـ مع هذه الدورة ـ تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها ، على نحو ينفى معنى الحركة عن الإبداع ، وينفى معنى التغير عن التاريخ الأدبى .

والعملية الذهنية التى ينطوى عليها الناقد الذى يفهم التاريخ الأدبى على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها : هناك محفوظ ـ فى الذاكرة ـ من أشعار القدماء ، مختار ومؤول ، ينتج اختياره وتأويله نموذجا أصليا لماض مصنوع ، متخيل ، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبى . وهناك الشعر المحدث الذى ينتمى إلى الحاضر التجريبى . وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث ، أو قراءته ، فتقوم بمعايرة تأويلية ، قد يعيها الناقد أو لا يعيها ، لكن إطارها المرجعى ـ دائما ـ هو هذا النموذج الأعلى ، المصنوع والمتخيل ، الذى تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف ، أو دورة من دورات قص الأثر . وإذا تجاوب « المسموع » الجديد و« المحفوظ » القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيدا ، وإلا فالشعر ردىء لابد من رفضه .

والممارسة النقدية لابن المعتز أسيرة هذه العملية . كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه ؛ إذ وصفه الصولى وصفا دقيقا مؤداه أن ابن المعتز « كان يتحقق بعلم البديع تحققا ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته »[٧٩] . ولسان المذاكرة مصطلح يشير ـ صراحة ـ إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم ، كما يشير ـ ضمنا ـ إلى عملية القياس التى ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدى من المحفوظ ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التى يرتد بها اللاحق إلى السابق دائما .

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقف « لسان المذاكرة » نظرا وتطبيقا من أساتذته النقليين ؛ فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس فى العلم بالشعر ـ كالأساس فى العلم بالدين ـ هو « السماع »[٨٠] . وفى « زهر الآداب » خبر يقول إن ابن المعتز أرسل « وهو معتل إلى أستاذه أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه » :

ما وجد صادٍ بالحبال موثق
بماء مزنٍ بارد مصفّق
بالريح لم يكدر ولم يرنق
جادت به أخلاق دجن مطبق
بصخرة إن تر شمسا تبرق
بادٍ عليها كالزجاج الأزرق
صريح غيث خالص لم يُمذق
إلا كوجدى بك لكنْ أتقى
إن قال هذا بهرج لم ينفق
إنّا على البعاد والتفرق
لنلتقى بالذكر إن لم نلتق

فأجابه ثعلب : أخذت ــ أطال الله بقاءك ــ أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل :

وما صاديات حمن يوما وليلة
على الماء يخشين العصيّ حوانى
كواعب لم يصدرن عنه لوجهة
ولا هن من برد الحياض دوانى
يرين حباب الماء والموت دونه
فهن لأصوات السقاة روانى
بأكثر منى غلة وصبابة
إليك ولكن العدوّ عرانى

وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج :

إنى وإن لم ترنى فإننى
أخوك والراعى إذا استرعيتنى
أراك بالود وإن لم ترنى

قال ابن المعتز : فاستخفنى فى ذلك ونسب إلىّ سوء الأدب»[81] . ويغض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب ــ ناقد الكلام الماهر الذى لا يرد حكمه ــ فإن أبا العباس ثعلبا لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ما شابه لديه من محفوظ ، مؤكدا بذلك ــ على مستوى التطبيق ــ أن العلم بالشعر أحوج إلى « السماع » منه إلى أى شىء غيره .

ويتابع ابن المعتز تقاليد أساتذته فى السماع فيفتش عن صدى المسموع فى المحفوظ ، باحثا عن المشابهة التى ترد المتميز من الجديد ــ دائما ــ إلى قديم أسبق منه ، فى مسعى أشبه بقص الأثر . هكذا يتوقف ــ فى كتابه « فصول التماثيل » ــ عند خمريات المحدثين ، فيقول[82] :

« وكان جماعة مثل أبى نواس والخليع وأبى هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبى الهندى ، وبما استنبطوا من معانى شعره » .

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير فى هذا القول ؛ فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدى الذى يحتويه ، والعملية الذهنية التى تولد عنها ؛ فصفة « الاقتدار » التى يوصف بها النواسى وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وبين حاضرهم الخاص ، أو تاريخهم المتعين ، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من « استنباط » لنموذج أسبق فى الزمان والوجود ، عند المتقدمين من أمثال أبى الهندى الذى يستنبط ــ بدوره ــ من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلى ــ حيث الأعشى . وهنا ، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تعتق بابل
كدم الذبيح سلبتها جريالها

فيقول :

« الجريال اللون الأحمر . ومعنى البيت أنى شربتها حمراء وبُلْتها بيضاء . هذا معنى حسن وإن كان مستورا . وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفا . قال مسلم :

وإن شئتما أن تسقيانى مدامةً
فلا تقتلاها ، كل ميت محرم
خلطنا دما من كرمةٍ فى دمائنا
فأظهر فى الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بسحرة
بصهباء صرعاها من السكر نوّم
فأغفت ولكاسات فى وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم

وقال الحكمى :

أدر يا سَلامَةَ كأسَ العُقار
فإنى خلىٌّ خليعُ العذار
شراب إذا صُبَّ فى كأسِه
يصب على الليل ثوبَ النهار
يُسَالِبُها الماءُ جريالها
فتهديه لعين نوم الخمار[83]

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقا حرفيا بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم فى الصلة بين هذه الأبيات ، ولكنها ظلت فى خَلَده ، فافترض هذه العلاقة الزائفة التى ربطت أبا نواس بحبل مسلم ووصلتهما معا بالأعشى . وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد ــ وليست المشابهة ــ بين نظرة بدوية للهو ، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى ، ونظرة مناقضة تتجاوب فيها الألوان والأضواء ــ فى أبيات مسلم والنواسى ــ تجاوب الائتلاف الذى هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع « النمط الأعرابى » الذى ينطقه بيت الأعشى . ومن المؤكد أن « مسالبة الجريال » تصل النواسى ، على وجه التحديد ، ببيت الأعشى ، ولكن أى نوع من الوصل ؟ ليس فى ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التى يلح عليها ــ مرة أخرى ــ جازما :

« لله در الأعشى حيث يقول :

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها
ليعلم من لام أنى امرؤ
أتيت اللذاذة من بابها

ومن هنا قال الحكمى :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِى فإن اللومَ إغْرَاءُ
وداونى بالتى كانت هى الدّاءُ

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى ، وللحكمى حسن التمثيل والزيادة فيه »[84] .

وهنا ، ينفى « حق التقدم » علاقة التضاد التى تتناص معها سياقات بيت أبى نواس تناص المناقضة مع النمط الأعرابى البدوى المرتبط بخمرية الأعشى . ذلك لأن « المداواة » ــ فى بيت النواسى ــ

دال ثان يوازى دال « مسالة الماء للجريال » فى البيت السابق ، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفى النمط الأعرابى الذى ينطوى عليه شعر الأعشى ، عن طريق « تضمين » تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم ، وتؤسس نمطا مضادا له هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة على نمط قديم . وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لندرك التضاد بين « البداوة » و« الحضارة » من ناحية ، وندرك أبعاد الهم الذى دفع النواسى إلى رفض مذهب صاحبه النظام المعتزلى فى « العفو » وعلاقة الخمر التى لا تنزل الأحزان ساحتها — فى قصيدة النواسى — بالخمر التى تلد الراحة و« التخلص من يد الغير» فى قصيدة أخرى ، ثم علاقة « الأشياء » التى غابت عن النظام بالأنوار والأضواء التى يتجلى معها فتية « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له « فما يصيبهم إلا بما شاءوا »[85] ، حيث يتجاوب تأكيد الإرادة ونفى الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضى ونفى التقليد له ، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذى يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم ، لينتهى بتأكيد « منزلة » زمانهم إزاء منزلة الماضى التى « كانت تحل بها هند وأسماء » . عندئذ ، يختفى « حق التقدم » للعالم القديم البدوى الذى يمثله الأعشى ، والذى تشى به « المداواة » و« الخيام » و« الإبل والشاء » ، ويتجلى « حق الابتداء » الجديد للعالم الذى ينطقه النواسى ، معبرا عن « فتية » « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له . فالأمر — فى النهاية — ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل ، بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعى بالمفارقة التى يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابران .

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم ، وبرر ذلك بأن « لكل جديد لذة » . ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد ترتبط — فى جانب منها على الأقل — بما أشار إليه الصولى والمبرّد من أن شعر المحدثين « أشبه بالزمان » ، و« أشكل بالدهر » ، وأن هذه المشابهة التى يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هى التى باعدت بينهم وبين القدماء ، فى الوقت الذى قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم . ويدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التى يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله ، كما فعل الصولى العقل ، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة ، التى يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلى الذى يفترض وجوده فى الماضى الأول ، فكانت النتيجة نفى اللحظة التاريخية التى عاش فيها الشعراء المحدثون وتحويلهم إلى مجرد صور مجلوّة ، فى حالة القبول ، صدئة فى حالة الرفض ، للقديم المتخيل فى الذهن ، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء ، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف — كمثال أخير — صورة مجلوة من عمر ابن أبى ربيعة المخزومى[86] .

وهناك — غير ذلك — أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها ، بل هناك « مجالس » متعددة تذكرها المصادر القديمة ، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوى قرباه من الخلفاء ، وكلها تدور فى الدائرة نفسها : تلقى الأبيات على الأسماع ، ويتبارى الحضور فى إخراج المخزون من المحفوظ ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف ، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم . أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم بالابتداع ، والإعجاب بالجديد ما ظل قريبا من نمط الأعراب الفصحاء . ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثلى فى الشعر القديم[87] ، خصوصا بعد أن خايلت «الاستعارة المكنية» لدى المحدثين الأذهان بغرابتها ، فيحسبها بعض الحاضرين فى المجلس متضمنة فى بيت لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله : هذا حسن ، وغيره أحمد منه ، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صعير المازنى :

فتذاكرا ثقلا وثيدا بعدما
ألقت ذكاء يمينها فى كافر

ويمضى المجلس ، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذى الرمة الذى هو « أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة » ، فيشير الصولى — وكان أحد الحضور — إلى استعارة ذى الرمة :

ولما رأيت الليل والشمس حية
حياة الذى يقضى حشاشة نازع

فيعقب ابن المعتز بقوله : « هذا بارع جدا ؛ وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول :

تحيى الروامس ربعها وتُجِدّه
بُعيد البلى فتُمِيته الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة ؛ لأنه جاء بالإحياء والإماتة والبلى والجدة» .

ويستمر المجلس على هذا النحو ، يدور الحوار فيه حول الاستعارة ، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التى تتسع فترد القديم نفسه إلى ما هو أقدم منه ؛ فعقلية « السماع » لا تستطيع فكاكا من النظر إلى الماضى وربط الحاضر به فى علاقة ثابتة سلبية الجانب .

٤ - ٢

يمكن النظر — من هذه الزاوية — إلى موقف ابن المعتز من شعر أبى تمام ، خصوصا أن شعر أبى تمام يمثل — من وجهة نظر خصومه وأنصاره — ذروة القطيعة الفنية التى انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء» ، كما أن التقابل الفنى بينه وبين البحترى كان موازيا للتقابل الفكرى بين أهل النقل الذين انحازوا للبحترى ، وأهل العقل الذين وجدوا فى شعر أبى تمام تعبيرا إبداعيا عن مطامحهم الفكرية[88] . ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز ؛ فمنذ بدأ وعيه يتفتح على مشكلة الحداثة والخصومة بين أنصار أبى تمام والبحترى كانت تشغل الناس . وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفى قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عاما على وجه التقريب ، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبى تمام ، فكان من الطبيعى أن يختصه ابن المعتز برسالة فى محاسن شعره ومساوئه[89] . وتبدأ الرسالة على هذا النحو :

«سهل الله عليكم سبيل الطلب ، ووقاكم مكاره

الزلل ، فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائى على غيره من الشعراء أمرا ظاهرا ، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إيّاه عن منزلته فى الشعر ، لما يدعو إليه اللجاج ، فأما قولى فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان ، فكأن شعره قوله :

إن كان وجهك لى تترى محاسنه
فإن فعلك بى تترى مساويه

« وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه فى رسالتنا هذه ، فرجونا بذلك ابتداع المسهب فى امتداحه ، ورد الراغب عنه إلى إنصافه ، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه ، وتوقيا لإطالة ما نكفى بالإيجاز فيه . ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففى ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه» .

وهى بداية ترفع راية الإنصاف الذى سوف يغدو مطلب الآمدى فى موازنته ، التى سارت على خطى هذه الرسالة ، فتبدأ مثلها بتقديم المساوىء على المحاسن ، وتنتهى مثلها بالهجوم على شعر أبى تمام . ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحث عن معنى «الإساءة» و«الإحسان» فى كتابات ابن المعتز لنفهم «غايات الإساءة» التى يعرضها علينا ابن المعتز فى الأجزاء التى وصلت إلينا من رسالته المفقودة .

أما «الإحسان» فقرين الوضوح والسهولة فى التعبير ، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء ، كما فى هذه المقطوعة من شعر أبى تمام :

يالابسا ثوب الملاحة أبله
فلأنت أولى لابسيه بلبسه
لم يعطك الله الذى أعطاكه
حتى استخف ببدره وبشمسه
رشأ إذا ما كان يطلق طرفه
فى فتكه أمر الحياء بحبسه
وأنا الذى أعطيته غض الهوى
وضممته فأخذت عذرة أنسه
وغرسته فلئن جنيت ثماره
ما كنت أول مجتن من غرسه

والمقطوعة موجودة فى طبقات ابن المعتز مثالا لإحسان أبى تمام . واختيار ابن المعتز لها يكشف ـ ضمنا ـ عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة أبى تمام ، وما لا يعد انقطاعا عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء . ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معاديا لأبى تمام على طول الخط . لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره ، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبى تمام كله غير مرة ، مؤكدا أن «شعره كله حسن» وأن «الردىء الذى له إنما هو شىء يستغلق لفظه فقط ، فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»(٩٠) . وتولى الدفاع فى مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبى تمام «التى ترتاح لها القلوب ، وتجذل بها النفوس ، وتصغى إليها الأسماع ، وتشحذ بها الأذهان»(٩١) . ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب المقابل ، أعنى الجانب الذى يمثل انقطاعا عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيسا لأصول مناقضة حديثة . عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز ، ويدخل شعر أبى تمام معرض موازنة مضمنة ، يتقابل فيها مع شعر البحترى ، وينحاز ابن المعتز إلى طبع الأخير الذى «جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين» ، ووصل بالنمط القديم إلى غايته فى متصل الوصف والتشبيه(٩٢) ، بعيدا عن التفلسف والغرابة وتكلف حدود المنطق .

وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التى وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام لم نجد شيئا سوى «غايات الإساءة» ، بعد أن ضاعت الأجزاء التى تدور حول «غايات الإحسان» . ولا شك أن لهذا الضياع دلالته اللافتة فى سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين ، شأنه فى ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التى انتصرت لطريقة المحدثين(٩٣) . ومهما يكن من أمر ، فإن كل «غايات الإساءة» التى يتحدث عنها ابن المعتز فى شعر أبى تمام تفضى إلى اللغة ، وتدور حول العلاقات الغاوية التى حطم معها أبو تمام النسق اللغوى المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء ، وخرج بها على المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط ؛ أعنى هذه المسلمات المضمَّنة ، التى يمكن استنطاقها من كتابات ابن المعتز على النحو التالى :

- اللغة أداة سالبة لوصف الظواهر ونقل الأفكار ، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التى تغير الظواهر أو تخلق الأفكار ، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه ، يحمله دون أن يؤثر فيه ، ويزخرفه دون أن يغيره .
- أولوية للمحمول دون الحامل فى اللغة ، وللمدلول دون الدال ، وهذا يعنى ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التى لا تعكر على رؤية المحمول ، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله ، فى علاقة وحيدة البعد ، تنتج دلالة مفردة هى المقصد من الكلام .
- تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة ، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالا وحيد المدلول ، لا تتبدل دلالتها أو تتغير بتبدل وضعها السياقى وتغيره .
- التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكومة بعرف متوارث صارم ، ينطوى على الخاصية المعيارية التى تنطوى عليها قواعد النحو ، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة ، فتؤكد أولوية التشبيه ـ بعناصره الحاضرة ـ الاستعارة (التى لا سبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة .
- لاقياس فى الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذى قالته العرب على سبيل الندرة ، بل على المألوف المعروف الشائع الذى لا يخرج به المتأخر على سنن

القوم ؛ فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع) .

وليست كل «غايات الإساءة» التى يؤكدها ابن المعتز فى شعر أبى تمام سوى خروج على هذه المسلمات . فإذا قال أبو تمام :

وَلِّى ولم يظلم وما ظلم امرؤ
حثَّ النجاء وخلفه التنين

قال ابن المعتز : لم يذكر القدماء لفظ التنين ، «وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها» . وإذا قال أبو تمام :

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذاً
لمات إذْ لم يمت من شدة الحزن

قال ابن المعتز : «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ فى مثله»(٩٤) . ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهى موجودة فى البقية الباقية من الرسالة فى «موشح» المرزبانى . حسبنا أن نتأنى إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبى تمام على الأسماع» لنرى فيها دالا يتجاور مع غيره من الدوال التى تنطقها عبارات أخرى من مثل : «تجاوز الحد» ، «وما سمعت أحدا قال مثل هذا» ، «وكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون» ، «وأى شىء هذا من هجاء الفحول» . وعندئذ نرى «إساءة» أبى تمام إلى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنيا لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل فى ذهن ابن المعتز .

هذه الإساءة تبلغ حدها الذى لا يطيقه ابن المعتز ، مع استعارات أبى تمام على وجه التحديد ، فيصل انفعال الرفض إلى الذروة الغاضبة ، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام» ، «والكلام البغيض» ، «والبديع المقيت» ، «وهذا من الكلام الذى يستعاذ بالصمت من أمثاله» ، «وانظر كيف ضعف القول واضطرب . قبحه الله» ، «ولعن الله من واصله من الأحباب» ، «وما كان أحوجه إلى أن يعاقب فى أخدعيه على هذا الشعر» . وتلك عبارات طبيعية تماما ، تنطوى ــ فى النهاية ــ على موقف دفاعى إزاء استعارات أبى تمام التى تدمر ــ بفاعلية التضاد ــ سلامة المسلمات اللغوية التى آمن بها ابن المعتز ، خصوصا بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية ، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأسا على عقب العلاقة بين الدال والمدلول ، وبين الدلالة والقارىء . ذلك لأنه لا مجال فى استعارات أبى تمام - فى أصفى حالاتها ــ للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم ، أو الأولوية القديمة للمدلول ، أو المعنى الثابت الذى يلازم الكلمة كالقدر المقدور ، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول ، أو المجاورة المكانية التى لا محل معها لفاعلية العناصر الغائبة . إن الأمر فى استعارات أبى تمام على النقيض من ذلك ؛ إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات ، مؤكدة فاعلية الدال الذى يقوم بدور تغريبى يفرض المعنى على الأذهان ، بل يفرض على المتلقى الإسهام فى إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى ، على نحو تختفى معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول ، وتغدو الدلالة جُمّاعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة فى سياقات الاستعارة نفسها ، حيث يختفى «دنو المأخذ» اختفاء الوضوح الذى يغدو معه الدال «أصفى من الزجاجة» فى الإشارة إلى مدلوله .

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التى ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة ، تدمر قداسة التسليم بمقولتى «التقليد» و«الجبر» فى آخر المطاف . وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التى يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان ، وهى :

- لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا
- ألا لا يمد الدهر كفا بسيّىء
إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند
- بيض إذا اسود الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق
- يا دهر قوّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

ومن الواضح أن فاعلية الدال فى هذه الاستعارات قرينة الإشارة إلى عناصر غائبة متعددة لا تنطوى عليها «الاستعارات التصريحية» . فالطبيعة الكنائية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمراوغته ، والتفطن إلى أنه دال يفضى إلى أكثر من مدلول ، فى دلالة لا تتصف بالثبات قط . ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التى تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص ، فى فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولاً لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلا لها . وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى :

لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

بين موروث الماضى وإنجاز الحاضر فى تعارض زمنى مكانى يؤكد الحاضر فى مقابل الماضى ، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد فى مواجهة «مسن المجد» القديم الذى يغدو مفعولا لهذه الإرادة ، على نحو ينفى معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية ، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذى لولاه لازداد مسن المجد تخريفا أو حمقا من ناحية ثانية . وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالى بين «القدم» و«الجدة» ، فإن بؤرة الاستعارة الثانية :

ألا لا يمدّ الدّهر كفّا بسيّىء
إلى مجتدى نصر فيقطع من الزّند

تجلو التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان ، فلا تتحول العلاقة بين «نصر» و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوله فحسب ، بل تُجاوزُ ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذى اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التى «تقطع من الزند» ــ لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه . هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول فى علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا ، فيصوغها على شاكلته ، أو يخلقها على صورته ، فى فعل أشبه بهذا الفعل الذى تنطقه الاستعارة الثالثة :

بيض إذا اسودّ الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق

حيث يكتسى «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل ، فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق» ، الذى هو لون هذه

الأفراس البشرية التى تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان ، على نحو تتناص معه هذه الأفراس ــ وهى استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى ــ مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (فى قصيدة أبى نواس التى سبقت الإشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاءوا» . وليست هذه الدلالة ــ آخر الأمر ــ بعيدة عن الدلالة التى تتمرد على قبول «الجبر» فى الاستعارة الأخيرة :

يـا دهـر قـوّم مـن أخـدعـيـك فـقـد
أضـجـجـت هـذا الأنـام مـن خـرقـك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقرابة التى تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادى السنى للحديث الذى يقول : «لا تسبوا الدهر . . .»(٩٥) ، وبالقرابة التى تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» ــ على مستوى التمرد السياسى الاجتماعى ــ فى أبيات أبى تمام الأخرى(٩٦) :

مـضـى الأمـلاك فـانـقـرضـوا وأمـسـت
سـراة مـلـوكـنـا وهـم تجـار
وقـوف فى ظـلال الـذم تحـمـى
دراهـمـهـا ولا يحـمـى الـذمـار
فـلو ذهـبـت سـنـات الـدهـر عـنـه
وألـقـى عـن مـنـاكـبـه الـدثـار
لـعـدّل قـسـمـة الأرزاق فـيـنـا
ولـكـن دهـرنـا هـذا حمـار

والحق أن استعارات أبى تمام التى كان يعيبها ابن المعتز لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذى يبرر نفسه بهؤلاء «الأعراب الفصحاء» فحسب ، بل كانت ــ فى الوقت نفسه ــ تعصف بأقانيمه كلها ، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعى الحاد لكل المعانى التى يكتسبها «التقليد» و«الجبر» فى هذه الأقانيم . وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التى يرفض بها ابن المعتز استعارات أبى تمام ، بل سر الحدة التى جعلته حريصا كل الحرص على التشكيك فى جدة ما أحدثه أبو تمام فى الشعر ، على نحو لن يفجأنا معه قوله(٩٧) :

«ولما نظرت فى الكتاب الذى ألّفه فى اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره ، وجعل بعضه عدة يرجع إليها فى وقت حاجته ، رجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم ، فتعمى عليهم سرقاته» .

ففى ذلك القول استجابة دفاعية سالبة ، أو نوع من أنواع «التشويه» ــ لو استخدمنا المصطلح الفرويدى ــ الذى يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية ، ليقتنع القارىء أو السامع بأن أفضل ما فى شعر أبى تمام يرجع إلى القدماء ، وأن «غايات الإساءة» فى هذا الشعر قرينة الخروج عليهم .

٤ - ٣

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام ولم يصل إلينا إلا ما رواه منها المرزبانى فى « الموشح » وأبو حيان فى « البصائر » . وما روى من الرسالة كاف ــ إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز ــ فى الدلالة على موقفه النقدى الذى يتحول إلى موقف دفاعى تبريرى إزاء طغيان شعر الحداثة . وعلينا ــ مع هذه النتيجة ــ أن نعيد النظر فى « كتاب البديع » ، لأن الرسالة مقدمة للكتاب ، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها فى كتاب ، بعد أن واجه شاعرا منها فى رسالة . ولكن جذر المواجهة واحد ؛ فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعرى الموروث الذى يلوذ به ابن المعتز فى عملية تأويلية تبريرية دفاعية ؛ وأبو تمام أكثر المحدثين استخداما للبديع ــ هذا المصطلح الذى تقترن سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة .

والصلة وثيقة ــ من هذا المنظور ــ بين نبرة الإنصاف الخادع التى افتتح بها ابن المعتز رسالته ، والنبرة التى يفتتح بها كتاب البديع ، خصوصا الإشارة إلى أن أبا تمام قد أسرف فيما استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع « حتى غلب عليه »(٩٨) . وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافا فى البديع فمن المنطقى أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز فى كتابه ؛ إذ تصل شواهد أبى تمام فى البديع إلى أربعين شاهدا ، وأقل منها شواهد أبى نواس ، وهى ثلاثة وعشرون ، وأقل منها شواهد بشار وهى تسعة فحسب ، وأقل الشواهد جميعا شواهد مسلم وعددها ستة . وهذا ما يجعلنا نعيد النظر ــ إحصائيا ــ فى دقة الحكم النقلى عن حشو مسلم للبديع فى شعره .

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل المحاجة التى يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى ، فى تقاليد تبدأ من أبى عمرو بن العلاء (ــ ١٥٩هـ) وتنتهى عند الأصمعى (ــ ٢١٦ هـ) ؛ فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كل فى عصره) وصفا متطابقا ، مؤداه أن المحدثين(٩٩) :

ــ « كَلٌّ على غيرهم ؛ إن قالوا حسنا فقد سُبِقُوا إليه . وإن قالوا قبيحا فمن عندهم » .

ــ « ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه وماكان من قبح فهو من عندهم !!» .

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التى يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله ، والتى ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالى(١٠٠) :

« قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ؛ وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف » .

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته فى متصل مفهومى يجعل كل « حسن » فى إنجاز المحدثين منسوبا إلى القديم دائما ، ويوقع كل

« قبح » ، على تباعدهم عنه ، فى محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أى معنى للجـدة ، وتفـرغ إرادة الجـدة عنـدهم من أى معنى موجب . وليس « الحسن » أو « القبح » ــ فى هذا المتصل المفهومى ــ من قبيل « الحسن والقبح العقليين » بمعناهما الاعتزالى الذى يرتد إلى خصائص محايثة ، يجردها العقل الإنسانى بقدراته الذاتية ، فى الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة ، خلال المتصـل المتصاعـد للزمن ، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها ، أو كيفية تولدها عنه ؛ وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان ، بمعنى أنهما مردودان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها ، وعلى نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح .

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائما ، فى هذا المتصل ، فإن التقابل نفسه ينطق نوعا من الهرمنيوطيقا الدينية التى تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية ؛ ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائما على القديم وترتد إليه فى كل فعل لاحق ، يحاكى به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول ، كأن هذا القديم الأول والآخر فى صفة الحسن . يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائما ، والقبح الذى يقتصر الوصف به على الحديث دائما ، يتحول إلى تقابل مضمن بين نوعين من الإرادة : إرادة مطلقة ، كلية ، ثابتة ، يرتد إليها الحسن دائما فى كل زمان ومكـان ، هى إرادة القديم . وإرادة فردية ، نسبية ، متغيرة ، هى إرادة الابتداع المحدث ، التى تنزلق إلى مهوى القبح دائما ، إذا أبدعت إبداعا منفصلا عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذى هو الأول والآخر .

هذه الدلالة الاعتقادية التى ينطوى عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانبا من اختيار ابن المعتز مصطلح « البديع » فى وصف الإنجاز الذى أنجزه المحدثـون . ذلـك لأن مصـطلح « البديع » وثيق الصلة ــ فى دلالته ــ بالبدعة (وكل بدعة ضلالة ، وكـل ضلالـة فى النار) ، بـالقدر نفسـه الذى تقترن معه البـدعة بالمحدث[101] . ولكن البدعة ــ فى سياق الكتاب ــ تغدو بدعتين : بدعة هدى ، وبدعة ضلال . أما الهدى فمرتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول ، وهذا ما أحسن فيه المحدثون ، وتابعهم فيه ابن المعتز الذى يروى ــ فى كتابه ــ نماذج من بديعه الذى يحاول اللحاق ببديع المحدثين . وأما الضلال فمـرتبط بالابتـداع الذى انقـطع عن هذا الأصل . وهدى المحدثين ــ فى هذا السياق ــ قرين اتباعهم لما هو موجود « فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع ؛ أى قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى « النادر » الذى يأتى فى الفرط بعد الفرط ، فى الأصل القديم « من الكلام الذى سماه المحدثون البديع » ، وتعويلهم على « الشاذ » الذى لا ينبغى القياس عليه فى اللغة والشعر والفقه على السواء .

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة فى كتابات ابن المعتز ؛ لأن الربط بين بشار وأبى نواس وأبى تمام من ناحية ، وبين أبى تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية ، إنما هو ربط دال ، بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا « حدثا » انقطع به المتصل المعهود فى النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة إلى الدور الذى يقوم به الشعر فى الحياة . قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من « إحداث » هؤلاء المحدثين فى كتابه « البديع » ، وإنه يقتصـر على الجـانب الشعرى فحسب فى هـذا الكتاب ، ويعـالـج « الإحـداث » معـالجـة تنـطق مشكـلات الشعـر فحسب ؛ ولكن السياقات التى ينطوى عليها هذا السطح أو يندرج فيها ، تنقلنا إلى خارج الشعر ؛ وإلا فما معنى الإشارة المراوغة إلى استبعاد « المذهب الكلامى » من القرآن الكريم والحديث النبوى ؟ وما معنى الـوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنـان بتهمة الـزندقـة (بشار وصـالح) وسجن منهم واحد (مثل أبى نواس) غير مرة ، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبو تمام) التى تهزأ بهذا « الدهر » الذى ما تنقضى عجائبه ولا تتقوم أخادعه ؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح « البديع » نفسه تـولدت دلالتـه فى حومة الصراع الاجتماعى الاعتقادى الذى بلغ ذروته فى القرن الثالث للهجرة ، على نحو ظلت معه دلالـة المصطلح مـرتبطة بـالسياقـات المتفاعلة لهذا السياق . وبقدر مـا اتصلت هذه الـدلالة ــ فى هـذه السياقات ــ بالبدعة التى تفضى إلى الضلالة اعتقادا ، أو الزندقة على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الدينية ، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعوبية التى كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الاجتماعية . ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معا كان وراء الاقتران المباشر بـين « البديـع » على المستـوى الأدبى ، والتمرد الاجتمـاعى المضاد الـذى انـطوت عليـه الشعوبية . وكـان هذا يعنى الاقتـران بين جـدة أدب « المحدثـين » والاتصال بآداب « شعـوب » أخرى غـير عربيـة ؛ وذلك فى سيـاق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداثة مع المفاخرة بالأصـل الأجنبى عرقـا وثقافة (عند بشار ومسلم وأبى نواس) ، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعرى القديم (بالمعنى الذى جعـل « صفة الـطلول بلاغة القدم ») مع سخرية النـواسى من نموذج الحيـاة « البدويـة » القديمة ، فى أبيات من قبيل :

— إذا مـا تـمـيـمـى أتـاك مـفـاخـرا
فـقـل عـدّ عن ذا ، كـيـف أكـلك لـلضـب

— إذا راب الحـليـب فـبـل عـليـه
ولا تحـرج فـما فى ذاك حـوب

وبقدر ما أصبحت جدة « البديع » قرينة الاتصال الأدبى الفكرى بثقافة « الآخر » غير العـربى ، ونموذجـه الحياتى المغـاير من المـنظور الاجتماعى للشعوبية ، أصبحت جدة هذا « البديع » قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلى المتوارث للدين ، أو ــ على الأقل ــ الشك فى هذا النموذج المتوارث من منظور من وسموا بالزندقة أو عوقبوا عليها . وذلك فى السياق نفسه الذى خلق رد فعل مضاد عند خصوم الشعوبية والزندقة على السواء ، إلى الحد الذى اضطر معه الجاحظ ــ فى حماسة دفاعه عن « العروبة » ــ إلى القول بأن « البديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كـل لسان »[102] ــ وذلك فى نبرة دفاعية واضحة ، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار « المولد » وبديع الأعراب « الخلص » فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، فى سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعى النميرى

وبشار بن برد من ناحية ، وتصل بين العتابى وأصوله التى ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية .

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن « العروبة » صلة وثيقة . ولكن السياقات التى يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعى (للشعوبية) بالجانب الاعتقادى (للزندقة) فى بؤرة المستوى الأدبى الظاهر من البديع . ويتضح ذلك عندما نضع فى تقديرنا — أولا — ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن فى صياغتها مع حركة المحدثين التى بدأت منذ منتصف القرن الثانى للهجرة . فالبديع «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو »[١٠٣] . ويتضح ذلك — ثانيا — عندما يرد ابن المعتز « هذا الكلام الذى سماه المحدثون البديع » إلى أصول قديمة ، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام فى الوقت نفسه ، بل تبدأ بالصفة الإسلامية تحديدا ، من خلال الإشارة إلى « ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . ويتضح ذلك — ثالثا — عندما ينفى ابن المعتز الأسبقية — فى فن البديع — عن بشار ومسلم وأبى نواس « ومن تقيلهم وسلك سبيلهم » على وجه التحديد ، وكلهم من أصول غير عربية ، وذلك فى سياق تضفى عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التى تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبى تمام فى قران واحد من ناحية ، وتصل بين هؤلاء جميعا وأهل العقل من المعتزلة تحديدا من ناحية ثانية ، عن طريق « المذهب الكلامى » الذى يرجع فى تسميته إلى الجاحظ المعتزلى ؛ أعنى هذا المذهب الذى يحرص ابن المعتز (السنى البربهارى) على نفى أى أصل له فى القرآن الكريم ، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف ، « تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا »[١٠٤] .

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع ، وهى : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامى ، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر ، والدلالة التى ينطوى عليها عدد شواهدها . فالاستعارة أول هذه العناصر فى الترتيب ، وشواهدها أغزر الشواهد قاطبة ، والإسهاب فى الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم فى البدعة التى تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية ، ونقيضا للتشبيه الذى هو قطب « محاسن الشعر » التى لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية .

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التى يحشدها ابن المعتز داخلة فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون — استنادا إلى عبد القاهر — اسم « الاستعارة المكنية » ، حيث تكتسب المعنويات والمجردات — بوجه خاص — طابعا تشخيصيا تجسيديا مراوغا ، فى علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر الغائبة على العناصر الحاضرة فى السياق ، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أى فهم مباشر يجعلها من قبيل « استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء عرف بها »[١٠٥] ، وعلى نحو تؤرق معه هذه الاستعارة — دائما — الحساسية الدينية التى تنفر من « تجسيد الدهر » الذى أفرط فيه المحدثون ، والحساسية الدينية التى تنفى صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عموما ، خشية الوقوع فى مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية .

ولا يماثل حرص ابن المعتز على نفى الجدة عن المحدثين — من هذا المنظور — سوى حرصه على نفى الإمكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة ، فى الشعر القديم أو الجديد ، وردها إلى معنى مجرد لا يوهم « التجسيد » أو « التشبيه » فى الاعتقاد . والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة فى التفسير النقلى لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة ، هى صلة التلميذ بأستاذه ، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبة فى « تأويل مشكل القرآن » و« تأويل مختلف الحديث » (وكلا الكتابين كان رد فعل حاد على طرائق المعتزلة فى التأويل الاعتقادى للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلى الذى اعتمد عليه ابن المعتز فى تفسير هذا النوع من الاستعارات ، خصوصا استعارات أبى تمام التى تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان . وإذا لم يظهر ابن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه — على الأقل — يؤولها التأويل الذى يردها إلى حظيرة المعتقدات النقلية ، تماما كما فعل مع هذه الاستعارة التى تشير إلى مفارقة الزمان :

لعمرى لقد نصح الزمان وإنه
لمن العجائب ناصح لا يشفق

والتى يفسرها على النحو التالى[١٠٦] :

« نصح الزمان أى أدبك بما يريك من غِيَره واختلافه . والزمان لا يشفق على أحد ؛ لأنه يأتى على الإنسان بما يقضى عليه ، فقال : من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق » .

وليس من الضرورى أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادى المضمن ، الذى يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر فى نهاية التفسير ؛ فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التى يوجه بها التفسير المعنى إلى حظيرة « الجبر » بمعناه الكلامى ، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان ، أو الفعل المقضى على الإنسان به ، فى سياق اعتقادى يخايلنا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر ، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم ، والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذى لا يشفق على أحد ، ولا يأبه بأحد ، بل يوقع على البشر ما قضى عليهم ، حيث لاراد للقضاء ، ولا مجال لأى فعل إنسانى ، ولا معنى لأى إرادة فردية أو اختيار ، فى سياق متناص يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالا من قبيل[١٠٧] :

— « إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعمارا وآجالا كأعمار الناس وآجالهم ؛ فاصبروا لزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتى أجله ! » .

— « المؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بأقدار الله والتسليم بحكمه » .

الهوامش

(١) راجع ــ على سبيل المثال ــ رسائل الكندى ، (ت . أبو ريدة) ، ١٠٣/١ .

(٢) ديوان أبى تمام ، (القاهرة ١٩٦٩) ٥/٢ ــ ٦ .

(٣) نقلا عن محمد عمارة ، المعتزلة ومشكلة الحرية ، (ط . بيروت ١٩٧٢) ص ٢٣ .

(٤) نقلا عن أحمد أمين ، ضحى الإسلام ، (لجنة التأليف ــ القاهرة ١٩٣٦) ١٨٢/٣ .

(٥) راجع لابن قتيبة ، تأويل مختلف الحديث ، (مطبعة كردستان) ، ص ٧١ ــ ٧٦ .

(٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص ٧٠ ، رسائل فلسفية للرازى (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٩٣ ، والصابونى : الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية ، الكويت ١٩٨٤) ، ص ٥٦ ، ١١٣ ، وابن حزم : الفصل فى الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى . بغداد) ، ٢٢٧/٤ .

(٧) عمارة ، المرجع السابق ص ٣٢ ــ ٣٣ ، وطبقات الحنابلة لأبى الحسن بن أبى يعلى (القاهرة ١٩٥٢) ، ٢٢/٢ ، وأبو المظفر السمعانى : الانتصار لأهل الحديث ص ٤٨ .

(٨) راجع جولد تسيهر : موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل ، التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوى) ص ١٢٤ ــ ١٢٥ .

(٩) نقرأ فى كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » (ط . بيروت ١٩٨٥) لأبى الحسن الأشعرى (ص ١٧) ما يلى :

« قولنا الذى نقول به ، وديانتنا التى ندين بها ، التمسك بكتاب ربنا عز وجل ، وسنة نبينا عليه السلام ، وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث ، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل . . . لأنه الإمام الفاضل ، والرئيس الكامل ، الذى أبان الله به الحق ، ورفع به الضلال ، وأوضح به المنهاج ، وقمع به بدع المبتدعين » . وقارن بما يقوله ابن تيمية فى نقض المنطق (مكتبة السنة المحمدية ــ القاهرة) ص ١٦ ، ٢٥ .

(١٠) راجع ابن حزم ، الفصل ٣٥/٤ حيث يروى عن الطبرى قوله : « من بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال ، أو بلغ المحيض من النساء ، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر » .

(١١) آدم متز : الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ٣٨٨/١ .

(١٢ ، ١٣) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء (ت شاكر) ١٠٣/١ .

(١٤) محمد بن حسين اليمنى ، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٦ ، وقارن ذلك بما يرويه السيوطى عن الشافعى من أنه قال : « ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس » . راجع صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام (ت . على سامى النشار) ص ٣٦ ــ ٣٧ .

(١٥) ديوان البحترى (ت حسن كامل الصيرفى) ٢٠٩/١ .

(١٦) تأويل مختلف الحديث ٧٨ ، وقارن برسالته عن « الاختلاف فى اللفظ والرد على الجهمية » ، ضمن عقائد السلف ، ص ٢٢٤ وما بعدها .

(١٧) الشعر والشعراء ، ٧٨ ، ٨٢ .

(١٨) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعا إلى عبد الله بن المعتز . وله من الكتب رسالة إلى عبد الله بن المعتز فيما أنكرته العرب على أبى عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه ، وإصلاح ابن المعتز ، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص ٧٤ .

(١٩) ابن الأثير ، الكامل (القاهرة ١٣٥٣هـ) ١٢١/٦ ــ ١٢٢ حيث نقرأ : « وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البريهارى كان مقدم الحنابلة والسنة من العامة ، ولهم فيه اعتقاد عظيم ، فأراد استمالتهم بهذا القول » .

(٢٠) حسبنا أن نتذكر ــ لتأكيد الصلة بين « الجبر » و« التقليد » ــ أن التقليد ــ لغة ــ يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أى ألزمه إياه ، وقلده قلادة) ويشير ــ اصطلاحا ــ إلى « اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل ، معتقدا للحقيقة فيه ، من غير نظر وتأمل فى الدليل ، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة فى عنقه » . راجع التعريفات للجرجانى ص ٥٧ . وإذا كان الجبر يعنى نفى القدرة على اختيار الفعل وصنعه فإن التقليد يعنى نفى القدرة على اختيار المعرفة وصنعها ، بحجة يؤكدها الحسن بن على البربهارى بقوله : « اعلم أن الدين إنما هو التقليد » ، وأنه « ما كانت قط زندقة ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس ، وهى أبواب البدع والشكوك والزندقة » . راجع طبقات الحنابلة ٢٢/٢ ، ٣٨ .

(٢١) ابن المعتز ، طبقات الشعراء (المعارف . القاهرة) ، ص ١٧ .

(٢٢) الصابونى ، الرسالة ص ٧٦ ، وقارن بما يقوله الجوينى فى لمع الأدلة فى قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥) ، ص ١٠٨ .

(٢٣) طبقات الشعراء ، ص ١٨ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦١ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٦ ــ ٢٦٧ .

(٢٨) الرسالة ، ص ٩٣ .

(٢٩) شعر ابن المعتز (ت . يونس السامرائى) ، ١٥٩/١ ، ١٦ ، ٢١ ــ ٢٣ .

(٣٠) ابن المعتز ، كتاب الآداب (ت . كراتشكوفسكى)

Le Monde Oriental, Vol.XVIII, 1923,p.92.

(٣١) المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٥ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(٣٣) المصدر السابق ص ١١١ .

(٣٤) الحصرى القيراونى ، زهر الآداب (ت . زكى مبارك) ٩٧٥/٢ .

(٣٥) ابن المعتز ، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥) ، ص ٥ ــ ٦ .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٦ .

(٣٧) السابق ص ٨ ، وطبقات الشعراء ص ٨٩ ، ٢١١ .

(٣٨) الشعر والشعراء ، ٨٦/١ .

(٣٩) زهر الآداب ، ١٧٦/١ .

(٤٠) شعر ابن المعتز ، ١٢٦/٢ ــ ١٢٧ .

(٤١) كتاب الآداب ، ص ٩٤ .

(٤٢) فصول التماثيل ، ص ١٢ ، وقارن بشعر ابن المعتز ٤٠١/٢ .

(٤٣) فصول التماثيل ، ص ١٠ ، ١٥ .

(٤٤) شعر ابن المعتز ، ٣٣٩/٢ .

(٤٥) طبقات الشعراء ، ص ١٩٥ .

(٤٦) أبو حيان التوحيدى ، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٦٧١/٢ . وبرغم أن ابن المعتز لا يحدد معنى « التزندق » صراحة فإن معناه الضمنى عنده لا يختلف عن معناه عند أهل النقل ، حيث يبدأ التزندق بالإسراف فى التأويل وإعمال العقل ، لينتهى إلى ما يسميه الغزالى بالزندقة الخالصة : وهى إنكار أصل المعاد عقليا وحسيا ، وإنكار الصانع للعالم رأسا وأصلا . راجع الغزالى : فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص ١٩٢ ــ ١٩٣ وقارن بما ينتهى إليه أبو سعيد الدارمى فى عقائد السلف ص ٣٥٢ ــ ٣٥٦ .

(٤٧) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨ .

(٤٨) نص المساجلة مذكور فى كتاب القيراونى : جمع الجواهر فى الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص ٤٠ ــ ٤٤ . وقد أقمت معوج النص المطبوع وصوبت سهو المحقق .

(٤٩) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ١٤٠ ، ١٦٣ ، ٢٣٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٤ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٦١ .

(٥٢) ديوان أبى نواس (ت . أحمد الغزالى) ، ص ٥١٩ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٠ ، ٢٤ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٤١٠ .

(٥٧) راجع مادة « طبع » فى الجرجانى : التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢ ، والكفوى : الكليات (دمشق ١٩٨٢) ٣/١٥٨ .

(٥٨) الصلة وثيقة دلاليا بين « الطبع » و« التقليد » ، خصوصا فى الجانب المرتبط بنفى الإرادة .

(٥٩) الجاحظ ، الحيوان (ت . هارون) ٤/٣٨١ ، ٣/١٣١ ــ ١٣٢ .

(٦٠) ابن رشيق ، العمدة (القاهرة ١٩٥٥) ٢/٢٣٩ .
وراجع لصاحب هذه الدراسة : تعارضات الحداثة (فصول . العدد الأول) ص ٧٨ .

(٦١) الآمدى ، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢) ، ١/٢٥٩ .

(٦٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ١/٨٨ .

(٦٣) الآمدى ، الموازنة ، ١/٤ .

(٦٤) الصولى : أخبار أبى تمام (القاهرة ١٩٣٧) ، ص ١٧ .

(٦٥) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .

(٦٦) أخبار البحترى (دمشق ١٩٥٨) ، ص ٧٢ ــ ٧٣ .

(٦٧) طبقات الشعراء ص ٢٥٢ ، ٢٤٨ ، ٢٩٣ .

(٦٨) ابن المعتز ، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥) ، ص ١ .

(٦٩) المبرد ، الكامل (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ، ٣/٩٢ .

(٧٠) المصدر السابق ، ٤/٦١ .

(٧١) تماما كما قال سلفه ذو الرمة : « إذا قلت كأن فلم أُجد وأحسن فقطع الله لسانى » (الحيوان ٧/١٦٤ وقارن بمعاهد التنصيص ١/١٤٦) وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز فقالوا : « الشعراء ثلاثة : جاهلى وإسلامى ومولد ؛ فالجاهلى امرؤ القيس ، والإسلامى ذو الرمة ، والمولد ابن المعتز ، وهذا قول من يفضل . . . التشبيه على جميع فنون الشعراء » . راجع العمدة ١/١٠٠ .

(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيرا من التشبيهات التى أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل ، منها ــ على سبيل المثال ــ بيت العباس بن الأحنف:

كأنها حين تمشى فى وصائفها
تمشى على البيض أو فوق القوارير

الذى جعله ابن المعتز « من بدائع » ابن الأحنف (ص ٢٥٧) تماما كما وصفه ابن قتيبه من قبل بأنه « من بديع التشبيه » (١/٨٢٩) .

(٧٣) ابن الأثير : المثل السائر (ت . الحوفى) ، ٤/٦ ــ ٧ .

(٧٤) كليلة ودمنة (بيروت ١٩٧٢) ، ص ١٨ .

(٧٥) الجرجانى : الوساطة (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ - ٣٤ .

(٧٦) المرزبانى الموشح (القاهرة ١٣٤٣هـ) ص ٢٤٣ .

(٧٧) كتاب الآداب ، ص ٧٣ .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ٩٦ ، ١٠٨ .

(٧٩) راجع زهر الآداب ، ٤/٩٧٧ ، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه « كثير السماع غزير الرواية » . الفهرست/١١٦ .

(٨٠) الشعر والشعراء ، ١/٨٢ .

(٨١) زهر الآداب ، ١/٢١٧ ــ ٢١٩ .

(٨٢) فصول التماثيل ، ١٤٢ وقارن بص ٣٨ .

(٨٣) المصدر السابق ، ٢٧ ــ ٢٨ .

(٨٤) المصدر السابق ، ١٢ ــ ١٣ .

(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبى نواس (الديوان ٦ ــ ٧) :

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاءوا

لتلك أبكى ، ولا أبكى لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٨٦) راجع طبقات الشعراء ، ص ٢٥٥ ــ ٢٥٦ .

(٨٧) ورد هذا المجلس فى أكثر من مصدر أقدمها حلية المحاضرة (١/١٤ ــ ١٧) للحاتمى (ــ ٣٨٨هـ) ، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ ــ ٩٧٨) للحصرى القيراونى (ــ ٤٥٣هـ) ، ثم نضرة الإغريض فى نصرة القريض (ص ١٣٥ ــ ١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوى (ــ ٦٥٦هـ) .

(٨٨) ولذلك كان أنصار البحترى « هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون » و« من يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه » ، وهؤلاء هم خصوم أبى تمام الذين كانوا يرونه « شديد التكلف صاحب صنعة » ، فى مقابل أنصار أبى تمام ، وهم « أهل المعانى . . . . وأصحاب الصنعة ، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام » ، والذين « يفضلون كل ما قاله أبو تمام » من « المعانى التى تستخرج بالغوص والفكرة » . الآمدى ، الموازنة ، ١/٤ ، ٤٢٠ ، ٥٢٤ ، ٥ .

(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود ، ولكن التوحيدى ذكر مفتتحها فى « البصائر والذخائر » (٢/٦٩٨ ــ ٦٩٩) وذكر المرزبانى جانب المساوىء فى « الموشح » (ص ٤٧٠ ــ ٤٩٠) .

(٩٠) طبقات الشعراء ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ .

(٩١) أخبار أبى تمام ، ص ٧٦ .

(٩٢) راجع أخبار البحترى ، ص ٧٢ ــ ٧٣ .

(٩٣) من مثل هذا « الكتاب اللطيف » عن « محاسن أشعار المحدثين » لابن حمدان الموصلى الذى يشير إليه ابن النديم فى الفهرست (ص ١٣٩) ، أو كتاب لقدامة بن جعفر « فى الرد على ابن المعتز » مذكور فى الفهرست كذلك (ص ٣٠) . وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسيادة نزعة النقل فى التراث من ناحية ، والعداء الحاد الذى واجهته هذه الكتب فى الأوساط الرسمية (النقلية) من ناحية ثانية .

(٩٤) الموشح ، ص ٤٧٣ .

(٩٥) عن أبى هريرة رضى الله عنه عن النبى ﷺ قال : « لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر » . مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذرى (بيروت ١٩٧٧) ، ص ٤٨٠ .

(٩٦) ديوان أبى تمام ، ٢/١٥٤ .

(٩٧) الموشح ، ص ٤٧٨ .

(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز . راجع طبقات الشعراء ص ٢٣٥ ، وقارن بالموازنة ١/١٧ ــ ١٨ ، ١٣٩ ، والموشح ص ٤٤٠ ، ٤٦٥ .

(٩٩) الأصفهانى : الأغانى (ط الساسى) ١٦/ ١٣ ، والحاتمى : الرسالة الموضحة (ت . محمد يوسف نجم) ص ١٤٣ .

(١٠٠) كتاب البديع ، ص ١ .

(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين « البدعة » و« المحدث » راجع ما يقوله الغزالى فى كتابه : إلجام العوام عن علم الكلام (إدارة الطباعة المنيرية . القاهرة) ، خصوصا ما يرويه من أحاديث تذم صاحب البدعة ، ص ٣٦ ــ ٣٧ ، وقارن بعقائد أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧١) ص ٨٧ ، وبما ذكره على محفوظ عن معنى البدعة من كتابه : الإبداع فى مضار الابتداع ، ص ٢٥ ــ ٣٢ ، ١٤٤ ــ ١٤٥ .

(١٠٢) الجاحظ : البيان والتبيين (ت . هارون) ، ٤/٥٥ ــ ٥٦ . وسيتابع هذا الرأى للجاحظ أبو سليمان المنطقى أستاذ التوحيدى فى المقابسات ، (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٨٤ .

(١٠٣) كتاب البديع ، ص ٥٨ .

(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٣ .

(١٠٥) المصدر السابق ، ص ٢ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ ــ ٢٣ .

(١٠٧) كتاب الآداب ، ٨١ ، ٨٤ .

الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم

محمد مصطفى هدارة

السرقة ـــ مهما يكن موضوعها ـــ شيء مستكره ، ولفظ بغيض ، تتكره الأسماع وتزدريه النفوس ، وتُسن من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون .

وقد عرفتها الإنسانية منذ وجدت بفضائلها ورذائلها ، وأدرك المفكرون ما للسرقة من أثر هدام في المجتمع ، لأنها تسلب الحق المكتسب للفرد ، فتخلق في السالب شرها ، وفي المسلوب كراهية وحقدا .

على أن السرقة كانت في المجتمع البدائي سرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة ، يضع غيره يده عليها ، ولكن لما ارتقى الفكر الإنساني ، أصبح للسرقة مدلولات أخرى ، فأصبحت تتناول المعنويات ، كما كانت تتناول الماديات ، وأصبحت الأفكار موضعا للسطو ، تماما كالمال والعقار ، وحينئذ أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكري ، فجدوا في تتبعه وكشفه وفضح مرتكبيه ، محاولين منعه . وهم في محاولتهم تلك يصيبون ويخطئون ، فربما يظنون السارق مسروقا ، والمسروق سارقا ، وربما جدوا في البحث عن سرقة ، حيث لا سرقة .

ولفظ السرقة في ميدان الأدب يجمع معاني كثيرة ، بعضها يتصل بالسرقة من حيث هي ، وبعضها الآخر لا يمت إلى المدلول الحقيقي لتلك الكلمة البغيضة . على أنها مع ذلك لفظة عامة عند النقاد ، تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير وغير ذلك .

والسرقة الأدبية بهذا المعنى العام قديمة في تاريخ الفكر الإنساني ، وُجدت عند اليونان والرومان ، وقد أشار « أرسطو » إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين[1] .

و« هوراس » يعترف بأنه قلد « أركيلوكس » و« ألكيوس » وغيرهما[2] ، ويقرر في موضع آخر أن بعض قصائده ليست إلا نسخاً يونانية[3] .

بل إن السرقة الأدبية كانت أكثر شيوعا في العصور القديمة لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف ؛ فلا يكاد يوجد أديب ـــ مهما ذاعت شهرته في العصور القديمة ـــ لم يسلم من اتهامه بالسرقة . يقول « شبلي Shipley » : إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوربيين قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة ، حتى إن اسما من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل « هيرودتس » ، و« أرستوفان » ، و« سوفكليس » ، و« مننـدر » ، و« تيرنس »[4] .

بل إن أدبا كاملا ـــ هو الأدب اللاتيني ـــ اتهم بأنه سرقة واسعة من الأدب اليوناني[*] . وقد استخدم لفظ Plagiarism للدلالة على السرقة في النقد الأوروبي ، مأخوذا من اللفظ اللاتيني Plagiarius ويعني سارقا أو خاطف طفل[6] ، فاستخدام النقاد له يعني وجود سرقة محض ، وليس مجرد الاتباع والتقليد الذي يستخدمون للدلالة عليه لفظ Imitation ، وإن كنا نجد نقادا أوروبيين يخلطون بين مدلولي السرقة والاحتذاء حين لا يلتزمون الحياد في نقدهم .

وإذا كانت فكرة السرقات الأدبية متصلة بتاريخ الفكر الإنساني منذ عهد بعيد ، فإنها قديمة في أدبنا العربي ، معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين . فهي عند القاضي الجرجاني « داء قديم وعيب عتيق »[7] ، وهي « باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل » كما

يقول الآمدي[٨] . ويقول في موضع آخر إنه « باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »[٩] . أما ابن رشيق القيرواني فيقول فيها « باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيه »[١٠] .

وقد جاءت فكرة السرقات مع رواية الشعر العربي الجاهلي ؛ فالناقد ابن سلام الجمحي يقول : « كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه ، منهم زهير بن أبي سلمى ، ادعى هذه الأبيات :

إن الرزية لا رزية مثلها
ما تبتغي غطفان يوم أضلت
إن الركاب لتبتغي ذا مرة
بجنوب نخل إذا الشهور أحلت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا إذا
نهلت من العلق الرماح وعلت
يبغون خير الناس عند كريهة
عظمت مصيبتهم هناك وجلت[١١] .

وذكر النقاد العرب أن كثيرا من أبيات امرىء القيس اغتصبها بعض الشعراء الجاهليين ، أو اتبعوه فيها ؛ فمن ذلك قوله :

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك السراة محنب

أخذه زهير فلم يبدل غير لفظين منه ، قال :

فلأيا بلأي ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك ظماء مفاصله[١٢] .

وبيت امرىء القيس :

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

أخذه طرفة بن العبد فلم يغير فيه غير قافيته فقال « وتجلد »[١٣] .

وكذلك فعل بقول امرىء القيس :

وعنس كألواح الأران نسأتها
على لاحب كالبرد ذي الحبرات

فقال طرفة :

أمون كألواح الأران نسأتها
على لاحب كأنه ظهر برجد[١٤] .

وكان الشاعر الجاهلي مدركا لبشاعة سرقة شعر غيره ، ولهذا قال الراجز :

يا أيها الزاعم أني أجتلب
وأنني غير عضاهي أنتجب
كذبت إن شرما قيل الكذب[١٥] .

كذلك قال طرفة بن العبد :

ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا[١٦] .

وتبعه الأعشى فقال :

فكيف أنا وانتحالي القوافي
بعد المشيب كفى ذاك عارا[١٧] .

ونفى حسان بن ثابت عن نفسه السرقة قائلا :

لا أسرق الشعراء ما نطقوا
إذ لا يخالط شعرهم شعري[١٨] .

ولكن النقاد يفسرون هذا النقل المتداول بين الشعراء الجاهليين بأن بعضه ليس سرقة ، بل هو نوع من الاقتباس[١٩] ، أو أنه معنى سبق إليه شاعر ثم تداوله الشعراء من بعده حتى استفاض فصار مشتركا[٢٠] .

وما من شك في أن إدراك النقاد العرب للسرقات الشعرية بمعنى ادعاء الشاعر ما ليس له ، إن كان قصيدة أو أبياتا أو بيتا مفردا ، أو أخذه عن غيره ، يماثل إدراك الشعراء أنفسهم لهذه الحقيقة التي حاولوا دائما التنصل منها وإبعاد شبهتها عنهم ، ابتداء من العصر الجاهلي — كما رأينا . ففي العصر الأموي كانت تهمة السرقة متبادلة بين جرير والفرزدق في نقائضهما ؛ فجرير يقول :

ستعلم من يكون أبوه قينا
ومن كانت قصائده اجتلابا

ويقول الفرزدق :

إن استراقك يا جرير قصائدي
مثل ادعائك سوى أبيك تنقل

وفي العصر العباسي نجد إبراهيم بن هرمة يكتب قصيدة بديعة يهاجم بها من استرقوا أشعاره ونقلوا معانيه[٢١] . وضبط أبو نواس شاعرا متلبسا بسرقة قصيدة له كان ينشدها لمحمد بن زهير صاحب الشرطة ، وأبو نواس موجود عنده ، فكتب في ذلك أبياتا غاضبة يستجير فيها بصاحب الشرطة ويقول في أولها :

أعدني محمد بن زهير
يا عذاب اللصوص والذعار
يسرق السارقون ليلا وهذا
يسرق الشعر جهرة بالنهار[٢٢] .

وأبو تمام يبعد شبهة السرقة عن شعره فيقول واصفاً قصيدة له :

منزهة عن السرق المورى
مكرمة عن المعنى المعاد

ويكتب قصيدة رائعة في سرقة الشعراء المعاصرين له ، وبخاصة محمد بن يزيد الأموي الذي كان دائم السرقة لشعر أبي تمام[٢٣] .

أما ابن الرومي فهو يهاجم البحتري بقصيدة طويلة متهما إياه بسرقة أشعاره من الفحول السابقين ، ويقول فيها :

يسيء عفا فإن أكدت مسائله
أجار لصا شديد البأس والكَلَب
حتى يغير على الموتى فيسلبهم
حرَّ الكلام بجيش غير ذي لَجَب
ما إن تزال تراه لابساً حللاً
أسلاب قوم مضوا في سالف الحقب[٢٤] .

والسرى بن أحمد الكندى كان يتهم الخالديين بسرقة شعره ، وله فى ذلك قصائد كثيرة[٢٥] . وحين بلغ الصاحب بن عباد أن بعضهم سرق شعره ، اقترح عقوبة الصفع فى سرقة الشعر ، بدلا من حد قطع اليد فى سرقة أمور مادية ، يقول :

سرقت شعرى وغيرى يُضام فيه ويخدع
فسوف أجزيك صفعاً يفل رأسا وأخدع
فسارق المال يقطع وسارق الشعر يصفع[٢٦] .

وقد ذم الحريرى سرقة الشعر فى إحدى مقاماته فقال : « واستراق الشعر عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبكار »[٢٧] .

وحين بدأ عصر الانحسار الشعرى لم يجد الشعراء حرجا فى الاعتراف بتعمد سرقاتهم ، يقول مجير الدين بن تميم (المتوفى سنة ٦٨٤ هـ) :

أطالع كل ديوان أراه ولم أزجر عن التضمين طيرى
أضمِّن كل بيت فيه معنى فشعرى نصفه من شعر غيرى[٢٨]

ويقول ابن الوردى فى أنواع أخذه عن غيره من الشعراء القدماء (توفى سنة ٧٤٩ هـ) :

وأسرق ما استطعت من المعانى فإن فقت القديم حمدت سيرى
وإن ساويت من قبلى فحسبى مساواة القديم وذا لخيرى
وإن كان القديم أتم معنى فذلك مبلغى ومطار طيرى
فإن الدرهم المضروب باسمى أحب إلى من دينار غيرى

ولكن الإدراك الظاهرى للشعراء لم يكن مماثلا لإدراك النقاد الذين جاوزوا رصد الظاهرة وتمثلت لهم بوصفها قضية نقدية ذات أبعاد مؤثرة فى الإبداع الأدبى ؛ غير أن مواقف النقاد العرب من هذه القضية اختلفت اختلافا شديدا ، وتفاوتت أحكامهم النظرية فى تأصيل قضية السرقات ، كما تفاوتت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية على شعر الشعراء .

وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية لم تظهر إلا بظهور أبى تمام[٢٩] .

ويميل الدكتور محمد مندور إلى هذا الرأى استنادا إلى أمرين :

أولهما : قيام خصومة عنيفة حول أبى تمام ؛ والثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح ، حتى ألفت كتب عدة لإخراج سرقات أبى تمام .

والآخر : أن أصحاب أبى تمام عندما قالوا إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء ، خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ، ليدلوا على أنه لم يجدد شيئا ، وإنما أخذ عن السابقين ، ثم بالغ وأفرط[٣٠] .

ويستدل مندور بعد ذلك على صحة هذا الرأى بما لاحظه طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى كابن قتيبة الذى استخدم ألفاظا أخرى فى غير موضع من الشعر والشعراء[٣١] .

وهذه الفكرة موضع نظر لأن دراسة السرقات دراسة نقدية ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبى تمام ؛ فأول كتاب ألف فى السرقات – على قدر ما وصل إليه بحثنا – كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره) لأبى محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة ، المتوفى سنة ٢٠٧ هـ[٣٢] . وتبعه ابن السكيت (المتوفى سنة ٢٤٠ هـ) فألف كتاب (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه)[٣٣] . وألف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبد الله القرشى (المتوفى سنة ٢٥٦ هـ) كتاب (إغارة كثيِّر على الشعراء)[٣٤] .

وإذا كانت هذه الكتب لم تصل إلينا ولا نعرف قيمة الدراسة النقدية فيها لقضية السرقات ، فإننا نلمح فيها تخصيصا يدل على مستواها النقدى فى بحث تلك القضية . فابن كناسة خصص دراسته لسرقات الكميت وحده ، وكاد يخص سرقاته من القرآن فحسب ، وهذا تنبه له قيمته فى إدراك مصادر الأخذ وبخاصة من غير الشعر وهو المصدر التقليدى . وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعانى المشتركة بين الشعراء ، وهذا تعبير نقدى صحيح ينأى بالسرقات عن دائرة الاتهام ويجعلها قضية نقدية فى أساسها ؛ أما الزبير بن بكار فاقتصر على سرقات كثير وحده . وعلى هذا نتصور أن دراسة السرقات دراسة نقدية بدأت قبل حركة أبى تمام التجديدية التى أثارت نشاطا نقديا بارزا ، وذلك لأن أبا تمام قد توفى سنة ٢٣١هـ ، وأول كتاب تناول سرقاته تناولا نقديا هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبى الفضل أحمد بن أبى طاهر طيفور المتوفى سنة ٢٨٠ هـ[٣٥] .

أما ما ذهب إليه طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى – وضرب بابن قتيبة مثلا على ذلك – فأمر فيه نظر ؛ لأن السرقات تندرج تحتها معان كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلح عليها النقاد فيما بعد ، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعنى السرقات فى مدلولها العام ، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص . ومع ذلك فإن لفظ (السرقات) شائع بين النقاد منذ وقت مبكر ، الأمر الذى يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم ؛ فقد مر بنا كتاب ابن كناسة الذى سماه (سرقات الكميت) ومحمد بن سلام – وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم فى نقدنا العربى – استخدم فى كتاب (طبقات فحول الشعراء) لفظ السرقة أيضا . ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التى استخدمها ابن سلام ، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد : الاجتلاب والإغارة . وابن السكيت استخدم – كما رأينا – لفظ السرقات فى كتابه (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) . أما الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد استخدم لفظ (الأخذ) يعنى به السرقة ، بل استخدم لفظ السرقة بنصه فى كتاب (الحيوان)[٣٦] .

والزبير بن بكار القرشى استخدم ــ كما مرّ بنا ــ لفظ (الإغارة) . أما ابن قتيبة فقد استخدم اصطلاحات لا تظهر تحرجه من استخدام كلمة (السرقات) ؛ فقد أشار إلى أقبح أنواع السرقات عند النقاد وهو (السلخ)[٣٧] ، كما استخدم أيضا لفظى (الاتباع)[٣٨] ، و(الأخذ)[٣٩] . بل استخدم لفظ السرقة بنصه فى أحد المواضع ، وذلك حين ذكر بيت امرىء القيس :

له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

قال:« وقد تبعه الناس فى هذا الوصف وأخذوه ، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له فى بيت واحد ، وكان أشدهم إخفاء لسرقة ، القائل وهو المعذل :

له قُصْريا رئم وشِدْقا حمامة
وسالفتا هَيْقٍ من الرُّبْد أربدا »[٤٠]

ولا شك أن الأبعاد النظرية لقضية السرقات كما استقرت فى النقد العربى القديم قد أسهم فى تكوينها عدد كبير من النقاد منذ القرن الثانى الهجرى حتى القرن الخامس تقريبا . وفى خلال هذه القرون الأربعة التى حفلت بعشرات النقاد والكتب ، برزت أفكار نقدية مضيئة أنارت سبيل هذه القضية ، وإن لم يخل الأمر من وجود بقع مظلمة تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التى تتصل بالإبداع الأدبى ، وبالإلهام ، وبالصنعة والطبع ، وباللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وبالصورة الفنية ، وبفكرة النظم ، كما تتصل بتأثير البيئة فى الأدب ، وبالتقاليد الأدبية الموروثة ، والابتكار والموهبة الفردية ، وغير ذلك من القضايا التى تشكل بنية النقد الأدبى .

وإذا كان ابن سلام قد فطن إلى فكرة الاقتباس والتضمين ، وفكرة المعنى الخاص الذى تداوله الشعراء حتى صار عاما مشتركا ، وهاتان الفكرتان الصائبتان تخرجان كثيرا من المعانى المتشابهة عن حد السرقة ، فقد فطن كذلك إلى تأثير الرواية الشفوية التى كان الشعر القديم يتنقل بوساطتها ، فى نسبة البيت أو الأبيات لأكثر من شاعر فى وقت واحد ، الأمر الذى يوهم بالسرقة دون حدوثها .

كذلك فطن ابن قتيبة إلى أن السرقة ليست هى التى تدل على نفسها ، بل هناك أيضا السرقة الخافية حين يأخذ الشاعر معنى فيطمس مصدره بطريقة أو بأخرى ، وهناك أيضا ما يسمى بالسرقة الحسنة ، حين يأخذ الشاعر معنى فيزيد فيه ، أو يعيد صياغته بصورة أتم وأجمل ، ويقول : « وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضيلة السبق عليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه »[٤١] .

كذلك تنبه ابن قتيبة إلى أن الاتباع والأخذ يكونان فى الطريقة والنهج الشعرى ، دون اللفظ والمعنى ؛ فهو يقول عن مسلم بن الوليد : « وهو أول من ألطف فى المعانى ورقق فى القول ، وعليه يعول الطائى »[٤٢] .

ويضيف ابن المعتز فكرة أصيلة هى احتذاء المثال الذى يعتمد على التمرس بآثار السابقين الشعرية ويخرج عن حد السرقة ؛ فهو حين يترجم لأبى الهندى شاعر الخمريات يقول : « وكان جماعة مثل أبى نواس والخليع وأبى هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبى الهندى ، وبما استنبطوا من معانى شعره »[٤٣] .

ولا نجد لأحمد بن أبى طاهر طيفور (المتوفى سنة ٢٨٠ هـ) نظرات نقدية صائبة فى قضية السرقات ، على الرغم من أنه كتب فى هذا الموضوع كتابا عاما هو (سرقات الشعراء) كما سبق أن أشرت ، وكتابا خاصا هو (سرقات البحترى من أبى تمام)[٤٤] ، بل لعله ألف كتابا ثالثا فى (سرقات أبى تمام)[٤٥] ، وقد نقل عنه الآمدى ــ وبخاصة من كتابه الأخير ــ وأظهر خلطه بين المعانى الخاصة المبتكرة والمعانى العامة المشتركة ، وادعاءه السرقة لمجرد التشابه اللفظى . والذى دفعه إلى هذا الموقف طعنه على أبى تمام ، وخروجه عن صفة الحياد التى ينبغى أن يتحلى بها الناقد .

وكذلك الشأن بالنسبة لأبى الضياء بشر بن يحيى بن على القينى النصيبى ، فقد ألف كتابين فى موضوع السرقات ، أحدهما بعنوان (السرقات الكبير) والآخر (سرقات البحترى من أبى تمام)[٤٦] . وقد نقل الآمدى بعض ما فيهما ، وبخاصة مقدمة أبى الضياء فى السرقات ، وهو يقيمها على أسس نظرية سليمة ، وإن لم نجد فيها جديدا ، ولكنه عند التطبيق على شعر البحترى « استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى جاوز إلى ما ليس بمسروق »[٤٧] .

ويمكن أن نضم إلى هذين الناقدين مهلهل بن يموت بن المزرع فى كتابه (سرقات أبى نواس) الذى تعصب فيه على هذا الشاعر بإنكاره وجود السرقة الحسنة ، والمعانى المشتركة التى لا تقع فيها السرقة ، وادعائه وجود السرقة فى الألفاظ المشتهرة المعروفة ، وفى أسماء الأماكن والبقاع ، وتشابه المضمون أو الأسلوب[٤٨] .

ومن أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات أبو الحسن محمد بن طباطبا العلوى (المتوفى سنة ٣٢٢ هـ) . وقد تعرض فى كتابه (عيار الشعر) للسرقات ، فالتمس العذر للمحدثين« لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة »[٤٩] ، ولهذا السبب أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ، ولكن « ليس الاقتداء بالمسىء ، وإنما الاقتداء بالمحسن »[٥٠] . ولا يبيح ابن طباطبا السرقة على إطلاقها ، أو تصنع المهارة فى إخفائها ، بل ينبغى على الشاعر « ألا يغير على معانى الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها فى أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التى يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة »[٥١] .

ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة ــ وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا ــ لها قيمتها فى ميدان الأدب والنقد ، وفى إرساء قضية

السرقات على قواعد نقدية صحيحة ، هى فكرة التمرس بآثار السابقين ، لا تعلمها ، أو محاولة السرقة منها ؛ فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن « يديم النظر فى الأشعار . . لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد روته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه ، ويذهب فى ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسرى فإنه قال : (حفظنى أبى ألف خطبة ثم قال لى : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أر بعد شيئا من الكلام إلا سهل على) ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذيبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ، ومادة لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته »[٥٢] .

وكان ابن طباطبا مهتما إلى حد بعيد بهذه الفكرة النقدية الأصيلة التى يسميها الباحثون (الإطار الشعرى) ،وفى ذلك يقول يوسف مراد : « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله فى اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصرا »[٥٣] . وهذه الفكرة تقضى على عناصر الخصومة بين القديم والمحدث،فهما عنصران مهمان من عناصر الحياة ؛ ومفهوم (التجدد) يعنى حدوث شىء جديد من حيث الأساس ، ولكنه يتضمن فى الوقت نفسه بقاء شىء قديم . لأن التجدد يختلف عن التغير المطلق ، ويعنى تغير العناصر المكونة مع بقاء الهيئة الأصلية واستمرار قيام البناء القديم ؛ فالحياة تقوم على التوازن بين القديم والحديث .

ويقول بن جونسون Ben Jhonson : «إن أولى الضروريات التى تجب على الشاعر أن يستفيد بكتابات غيره» [٥٤] ويقول ت . س . إليوت : «إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغنطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ»[٥٥] ، بل إن الشعر ، كما يقول الناقد الإنجليزى «إدواردز» لا يكتب نفسه»[٥٦] . فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره ، لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التى لا يستطيع أن يحصلها بنفسه ، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة ، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه ؛ فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنسانى ، وتحقيق للتطور فى البناء الأدبى .

وقد بلغ اهتمام ابن طباطبا بفكرته النظرية الممتازة أنه خصص لها كتابا سماه (تهذيب الطبع) ضاع فيما ضاع من تراثنا الفكرى . ويضع ابن طباطبا قواعد السرقة الحسنة ، وهى عنده : إلطاف الحيلة فى الأخذ ، وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها،واستعمال المعانى فى غير الجنس الذى تناولها منه الشاعر ؛ وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ؛ وتناول المعنى اللطيف فى المنثور وجعله شعرا . وهذه الوسيلة الأخيرة يراها ابن طباطبا أخفى الوسائل وأحسنها ، ويستشهد على ذلك بإجابة العتابى حين سئل : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول .

ولا شك فى أن هذه القواعد تدل على أن ابن طباطبا قد وضع قضية السرقات فى إطارها النقدى الصحيح ولم يجعلها مادة للاتهامات الباطلة أو محاولة هدم الشعراء باستخراج الأصول القديمة لمعانيهم .

وقد كان كتاب (أخبار أبى تمام) لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) مثالا لحياد الناقد فى تطبيق الأسس النظرية على الشعر ؛ فقد دافع الصولى عن أبى تمام بإقراره مبدأ «أن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظا وزاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به»[٥٧] ، فانتصر بذلك لفكرة تداول المعنى ؛ إذ جعل العبرة فيه غير مقتصرة على المضمون من حيث هو ، بل على ما يحدثه الشاعر اللاحق من الزيادة فيه والإبداع فى تشكيله .

كذلك كان للحسن بن بشر بن يحيى الآمدى (المتوفى سنة ٣٧١ هـ) فى ترسيخ الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها دور بالغ الأهمية ، وله فيها بحوث كثيرة ، منها (كتاب فى أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما) و (كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر)[٥٨] . وينسب له يا قوت كتابا ثالثا إذ يقول «وله أيضاً كتاب الخاص والمشترك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعانى التى تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم ، وما قصر فى إيضاح ذلك وتحقيقه»[٥٩] . على أن هذه الكتب لم تصل إلينا ، وكل ما بقى لنا من تراث الآمدى النقدى كتابه (الموازنة بين الطائيين) . ويمكن أن نتمثل موقفه النقدى من هذه القضية فى إيمانه بأن سرقات المعانى «ليست من كبير مساوىء الشعراء ، وبخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»[٦٠] . وهذه النظرة تنبىء عن فهم صحيح لقضية تداول المعانى من عصر لعصر التى يطلق عليها اصطلاحا (السرقات) ، كما أن الآمدى قد تنبه إلى أن التعصب ضد المحدثين كان السبب فى مغالاة النقاد فى استخراج سرقات أبى تمام على أنه رأس مذهبهم ؛ يقول الآمدى : «ولكن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل فى الابتداع والاختراع ، فوجب إخراج ما استعاره من معانى الناس»[٦١] .

ويؤكد الآمدى وجهة نظر النقاد الأصلاء فى أن السرق يكون فى البديع المخترع (مع صعوبة تحديده) — لا فى المعانى المشتركة أو الألفاظ المنقولة المتداولة ، أو الأمثال السائرة ، أو الكلام الذى جرت به عادات الناس . وقد طبق هذه المبادىء عمليا حين ناقش ما استخرجه ابن أبى طاهر من سرقات ، وكذلك ، ما استخرجه أبو الضياء ؛ يقول الآمدى : «السرق هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ، ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال : أخذ من غيره»[٦٢] .

وقد أخذ الآمدى يحلل المعانى تحليلا فنيا دقيقا لتصح أحكامه على وجود تشابه فيها بين شاعر وآخر ، وحين ادعى أبو الضياء أن البحترى قد أخذ قوله :

ما لشىء بشاشة بعد شىء
كتلاق مُواشِك بعد بين

من قول أبي تمام :

وليست فرحة الأوبات إلا
لموقوف على ترح الوداع

قال الآمدي : «وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه ، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه وأحزنه التوديع ، وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة والجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق ، فليس ــ وإن كان جنس المعنيين واحدا ــ وجب أن يقال أحدهما أخذ من الآخر»[٦٣] .

ومن الطبيعي أن يؤمن الآمدي ــ بانفساح أفقه النقدي ــ بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن ، وإن كان ذوقه نابعا من عمود الشعر العربي القديم ، فهو على سبيل المثال معجب بالإيجاز ويجعله مقياسا للحكم بالجمال .

ومن أهم ما أشار إليه الآمدي ملاحظته أن تقارب بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في كثير من المعاني ؛ يقول : «غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني»[٦٤] ، وهو يدافع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النقاد أن البحتري سرقها من أبي تمام ، وهو لا يجعل هذه المعاني من قبيل السرقة استنادا إلى هذا المبدأ ، بل يقرر أنها تسربت إلى شعر البحتري لقرب بلده من بلد أبي تمام[٦٥] .

وفي ذلك إدراك مهم لما يسميه المحدثون (الإطار الثقافي) ، أي ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة ، وظروف العصر بوجه عام .

ثم نجد الآمدي متنبها إلى مفهوم (الإطار الشعري) حين يرجع بعض السرقات (أو ما توهم بأنها سرقات) إلى كثرة محفوظ الشاعر ، بحسبان أن معاني ما يحفظه من الشعر تستقر في نفسه ، وتتسرب إلى شعره ، ويكون الشاعر متعمدا الأخذ أو غير متعمد كما يقول[٦٦] . أي أن تسرب هذه المعاني قد يجري أحيانا بطريقة شعورية ، أو بطريقة اللا شعور في أحيان أخرى . وهو يدافع عن البحتري مرة أخرى استنادا إلى هذا المبدأ ، فيعلل سرقاته من أبي تمام «بكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعلق شيئا من معانيه»[٦٧] ، ويدافع ــ استنادا للمبدأ نفسه ــ عن أبي تمام لأنه «كان مشتهرا بالشعر مشغوفا به ، مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة»[٦٨] .

ولا شك في أن أبا عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (المتوفى سنة ٣٨٤ هـ) ، صاحب كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) ، وكتاب آخر مفقود هو (كتاب الشعر) تكلم فيه على فضائله ووصف نعوته وعيوبه وفصل فيه الكلام على السرقات[٦٩] ، قد أسهم في ترسيخ الأصول النقدية المهمة التي دعا إليها النقاد السابقون . فقد استخدم المصطلحات التي سبق لأولئك النقاد استخدامها كالنسخ والمصالتة والانتحال والاجتلاب والاحتذاء والنقل ، ولكنه زاد اصطلاحا جديدا هو (المسخ) ، ويقصد به تقصير الشاعر عن سابقه في المضمون والشكل في المعاني المشتركة ، وفي رأيه أن بيت بشار :

جفت عيني عن التغميض حتى
كأن جفونها عنها قصار

قد مسخه العتابي فقال :

وفي المآقي انقباض عن جفونها
وفي الجفون عن الآماق تقصير[٧٠]

ويميل المرزباني إلى كراهية التعصب في الادعاء على شاعر بالسرقة ؛ فحين روى عن الأصمعي قوله : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة ، قال : «ولسنا نشك في أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة ، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال»[٧١] .

ويؤكد المرزباني النظرة النقدية السمحة التي لا تبالي بالاشتراك في المضمون إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق تطورا وصنعة ؛ فهو يقول : «ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى ، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ، ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه»[٧٢] .

وحين ظهر المتنبي في القرن الرابع ملأ الدنيا وشغل الناس ، كما يقول الثعالبي ، ونشط النقاد في تتبع محاسنه أو مساوئه ، أو التوسط بينه وبين مخاصميه . ولعل الحركة النقدية التي أحدثها تعد أقوى الحركات في تاريخ النقد العربي ؛ يشهد بذلك هذا الفيض الزاخر من الدراسات والبحوث المتعددة الاتجاهات التي كتبت حول المتنبي وفنه . ولقد كانت السرقات محور كثير من هذه الدراسات إذ عمد أصحابها إلى محاولة هدم المتنبي عن طريق تجريده من الإبداع والسبق ، ووصمه بالتقليد والاتباع .

ولأبي القاسم إسماعيل بن عباد (المتوفى سنة ٣٨٥ هـ) موقف مشهور من المتنبي توضحه رسالته التي حاول بها الكشف عن مساوىء هذا الشاعر العظيم . ونراه يظهر حيادا مصطنعا حين يقول إن السرقة لا يعاب بها المتنبي (لاتفاق شعر الجاهلية عليها ، ولكن يعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره جل المعاني ، ثم يقول : لا أعرفهم ، ولم أسمع بهم)[٧٣] .

ونراه يقرر في موضع آخر من رسالته أن الشاعر المحدث الذي يسرق المتنبي شعره هو أبو تمام ، وأن ما يأخذه منه يسيء صياغته ؛ يقول : «وهو دائب السرقة منه ، ويأخذ عنه ، ثم يأخذ ما يسرقه في أقبح معنى كخريدة ألبست عباءة»[٧٤] .

كذلك شغل محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (المتوفى سنة ٣٨٨) بموضوع السرقات أكثر من أي موضوع نقدي آخر ، بقصد الإقلال من شأن المتنبي ، كما ظهر واضحا في رسالتيه : الحاتمية والموضحة . وبذل الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) جهدا كبيرا في حصر أنواع السرقات وعد مصطلحاتها ، وتبيان الفروق الدقيقة بينها ؛ فعد في كتابه تسعة عشر نوعا من السرقات ، ادعى أن أحدا من العلماء لم يسبقه إلى جمعها ، أو التفرقة بينها[٧٥] .

وإذا كان كتاب الحلية يمثل الجانب النظري في قضية السرقات عند الحاتمي ، فهو يوسع الرسالة الموضحة والرسالة الحاتمية للتطبيق .

أما الرسالة الأولى فقد وضح فيها التعنت الشديد فى استخراج مواضع الأخذ ، ولم يترك الحاتمى اصطلاحا من اصطلاحات السرقات دون أن يرمى به المتنبى ؛ فبعض معانيه (مسلوخ سلخ الإهاب) ، وهو (يحتذى قول فلان) ، أو (ينظر إلى معنى فلان) . وينسب إليه دائما التقصير فيما يسرق ، حتى لا يعترف له بفضيلة التحسين فيما أخذه .

ويحاول الحاتمى أن يرد نفسه إلى الموضوعية بعيدا عن الانفعال والتحيز فيقول بعد المجلس الأول : «وأنا أذكر إن شاء الله ما شجر بيننا ، وأشفعه بما تعلقت به عليه من سرقة وإحالة ، من لفظ هجين ، ومعنى فاسد . وأومىء إلى مواضع أحسن فيها من شعره ، وأنبه على معان يكاد يكون مخترعا لها ، وعلى معان أخذها فأحسن العبارة عنها والزيادة فيها ، متصرفا مع الحق فى جميع ما أقضى به ، لتكون هذه الرسالة جامعة مستوعبة كاشفة قناع اللبس فى أمره ، وخاتمة الدعاوى والتحامل عليه»[٧٦] . ولكنه ينسى ما أراده من الإنصاف وإظهار المزايا إلى جانب العيوب ، فلا يلبث أن يعاود هجومه بالمقارنة بين المتنبى وسابقيه من الشعراء فى معنى طول الليل[٧٧] .

ويخدعنا الحاتمى كما يخدع المتنبى حين يقول له : ومن أبكار معانيك :

فظنون مدحتهم قديما
وأنت بما مدحتهم مرادى

فيقول : وكأن أبا نواس سمع هذا فقال :

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة
لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

وهذه سخرية مرة من الحاتمى ؛ فمعلوم أن أبا نواس يسبق المتنبى بما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وهو فى الحقيقة يستهدف معاودة استخراج سرقات المتنبى من سابقيه ، وتتضح لنا هذه السخرية فى قوله : «فسبحان من ذلل أعناق الكلام لك ، ووطأ كواهله ، وجمع شتيته ، وقاد لك المعانى بأزمّتها حتى اخترعت منها ما قصرت عنه خواطر من تقدمك من فرسان الشعر وأمراء النظم والنثر»[٧٨] .

ويظل الحاتمى ماضيا على سننه فى استخراج المعانى المتشابهة المشتركة بين المتنبى وغيره من الشعراء التى يصمها بالسرقة ، دون محاولة تحليلها والموازنة بينها لمعرفة مواطن الجمال والقبح فيها ، حتى يورد على لسان المتنبى قوله : «رويدا أما ما نعيته علىّ من السرق ، فما يدريك أنى اعتمدته وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض ، وآخذ بعضه من بعض ، والمعانى تختلج فى الصدور ، وتخطر للمتقدم تارة ، وللمتأخر أخرى ، والألفاظ مشتركة مباحة . وهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان فى اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما ، وتقاذف المسافة بين بلادهما ، فقال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها . وبعد فمن هذا الذى تعرى من الاتباع ، وتفرد بالاختراع والابتداع ، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى ، واجتذب واجتلب» . ثم يمضى المتنبى فى سرد الأمثلة على الأخذ الذى كان شائعا بين السابقين المتقدمين منذ الجاهلية[٧٩] .

ويرد عليه الحاتمى غير مسلم بما ذكره فيعود :

«أما قولك إن المعنى يعتلج فى الصدر فيخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى ، وإن الألفاظ مشتركة ، فليس الأمر كما تخيلته ، ولا الكلام كله مشترك ، ولا أن الأول ليس بأولى به من الآخر . ولو كان كذلك لسقطت فضيلة السابق ، ولبطلت مهلة المتقدم ، ولما قدمت شعراء الجاهلية على شعراء الإسلام ، وقدم الصدر الأول من الإسلاميين على الصدر الأول من المحدثين . وإنما حكم لهم بالفضل ، وسلم إليهم خصلة من أجل ما ابتدعوه من المعانى ، وسبقوا إليه من الاستعارات ، وابتكروه من التشبيهات الواقعة والأمثال الشاردة ، وذللوه من طرق الشعر الحَزْنة . ولما تعايروا بالسرق والاجتلاب والنقل والاجتذاب . . . وأما قولك : من هذا الذى تعرى من الاتباع والاحتذاء وسلوك الطريق التى تقدم إليها غيره من الشعراء ، فلعمرى إن الأمر على ما ذكرته ، إلا أنه لا يحمد من الكلام ما كان غابًا ، ولا من المعانى ما كان مكررا مرددا ، فلا يتسمح الشاعر بأن يكون جمهور شعره عند التصفح مسروقا ملصقا ، ومجموعا ملفقا ، ولا أن يكثر الاعتماد فى شعره ، ويتناصر السرق فى كلامه . ومن سبيل المحتذى أن يأخذ المعنى دون اللفظ ، ثم أن يطويه إن كان مكشوفا ، ويكشفه إن كان مستورا ، ويحسن العبارة عنه ، ويختار الوزن العذب له ، حتى يكون بالأسماع عبقا ، وبالقلوب علقا»[٨٠] .

وواضح من هذه المناقشة النقدية بين المتنبى والحاتمى ــ إن صح ما ذكره الحاتمى على لسان المتنبى ــ أن المتنبى يعرض وجهة نظر نقدية سليمة بالنسبة للمعانى المشتركة بين المتقدمين والمتأخرين ، وأن العبرة بالجودة الفنية بغض النظر عن التقدم الزمنى أو التأخر ، وأنه لا ينكر الاتباع والمواردة ، وينفى السرقة الظاهرة التى تدل عليها الألفاظ المشتركة وحدها . لكن الحاتمى يتجاوز عن هذه الأسس النقدية الصحيحة ، وينقل المتنبى من تلك الدائرة الواسعة إلى دائرة خاصة به ، وكأنه يتهمه بأن جمهور شعره مسترق ، وأن معانيه مكرورة معادة لا جديد فيها ، ثم ينهى كلامه بشروط السرقة الممدوحة ، أو فلنقل الأخذ الحسن ــ وهى التى التقى حولها النقاد من قبل ــ فيوحى لنا بأن المتنبى لم يلتزمها .

أما الرسالة الحاتمية ففيها يحصى الحاتمى أبيات المتنبى التى أخذ معانيها من أرسطو ، فكأنه يتهم المتنبى بأن معانيه الحكيمة الرائعة إنما هى مسروقة غير مبتدعة ، وأن مصدرها أقوال الفيلسوف اليونانى أرسطو ، تلك التى كانت قد ترجمت وتداولتها أيدى المثقفين ، مع أن الحاتمى يذكر فى مقدمة رسالته أنه كتبها للدفاع عن المتنبى ؛ يقول : «والذى بعثنى على تأليف هذه ، الألفاظ المنطقية والآراء الفلسفية التى أخذها أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبى ، منافرة خصومى فيه لما رأيت من نفور عقولهم عنه ، وتصغيرهم لقدره»[٨١] .

وطريقة الحاتمى فى هذه الرسالة أنه يورد قول أرسطو ، ثم يورد بيت المتنبى دون أى تعليق منه . ودراسة أقوال أرسطو ومقارنتها بأبيات المتنبى تدل على أن الحاتمى كان يتعسف أحيانا فى الحكم بالأخذ ؛ فليس هناك مثلا اتصال بين قول أرسطو : حركات الفلك تحيل الكائنات عن حقائقها ، وقول المتنبى :

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت
على عينه حتى يرى صدقها كذبا[٨٢]

كما أن بعض الأبيات الأخرى التى أوردها الحاتمى ذات صياغة

عربية لا أثر للفلسفة فيها ، وبعضها بعيد الصلة بأقوال أرسطو ، فمن ذلك بيت المتنبى :

وما انتفاع أخى الدنيا بناظره
إذا استوت عنده الأنوار والظلم

فالحاتمى يدعى أنه مأخوذ من قول أرسطو (باعتدال الأمزجة وتساوي الإحساس يفرق بين الأشياء وأضدادها)[٨٣] . مع أن صياغة البيت ومعناه لا أثر للفلسفة فيهما على الإطلاق .

وهناك أبيات أخرى أوردها الحاتمى تشهد صياغتها بالتأثر الفلسفى ، كما يشهد بذلك معناها أيضا ؛ فمن ذلك قول المتنبى :

يراد من القلب نسيانكم
وتأبى الطباع على الناقل

يذكر الحاتمى أنه مأخوذ من قول أرسطو (روم نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع)[٨٤] . ويرجح مندور أن تعبير (نقل الطباع) فلسفى حقا ، وأن المتنبى ربما أخذه من أرسطو[٨٥] .

والحاتمى ينسى (الإطار الثقافى) الذى يضم قراءات الشاعر وتجاربه ومشاهدته ، ويمده بالمعانى ، حين يتهم المتنبى بسرقة معانيه من أرسطو . ولاشك أن المتنبى اتصل بأقوال أرسطو وغيره وكانت جزءا من مكوناته الثقافية التى يمتاح منها شعره .

ومن الغريب أن نجد ناقدا متأخرا من رجال القرن الحادى عشر ، هو الشيخ يوسف البديعى (توفى سنة ١٠٧٣ هـ) ، يعد من مصادر الأخذ (نقل المعنى من غير اللغة العربية إليها) ، ويرى أن هذا النوع يجرى مجرى الابتداع لأن المعنى الأصلى غير موجود فى الشعر العربى ؛ فترجمة الشاعر للمعنى الأجنبى يضيف إلى الشعر العربى معنى مبتدعا جديدا[٨٦] .

وقد أسهم الناقد المصرى أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى (المتوفى سنة ٣٩٣ هـ) فى نقد المتنبى على أساس قضية السرقات بكتابه (المنصف فى الدلالات على سرقات المتنبى) ، وقد كتب مقدمة أوضح فيها الأسس النقدية التى يستند إليها فى قضية السرقات ، وهى تقوم على إنكار ما يدعيه الشعراء المحدثون من اختراع البديع . وقد ساءه أن يعظم الناس المتنبى حتى قالوا : «ليس له معنى نادر ، ولا مثل سائر ، إلا وهو من نتائج فكره وأبو عذره ، وكان لجميع ذلك مبتدعا ، ولم يكن متبعا ، ولا كان لشىء من معانيه سارقا ، بل كان إلى جميعها سابقا ، فادعوا بذلك ما ادعاه لنفسه عن طريق التناهى فى مدحها ، لا على وجه الصدق عليها ، فقال :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله
إذ القول قبل القائلين مقول

وهذا تناه ومبالغة منه كاذبة»[٨٧] .

ويقرر ابن وكيع أن السرقة : «تعم جميع القائلين من الأولين والآخرين ؛ فإذا كان المتنبى قد سلم منها فهذه صفة تتجاوز الصفات وتكاد تشبه المعجزات ؛ ولو علم صدقها أبو الطيب عن نفسه ، لجعلها آية له عند تنبُّيه ، ودلالة على صحة ما أدعاه من تنويه ، يتحدى بها أهل دعوته ، أو لم يسمع النافون عنه أخذ الكلام من النثر والنظام قول الفرزدق : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة . أو ما سمعوا من قول الحكماء : من العبارة حسن الاستعارة»[٨٨] .

ويبدو أن أنصار المتنبى حين أسرفوا فى مدح ابتكاره لمعانيه ، كانوا يودون الإعلاء من شأنه ، وهذا هو السبب ذاته الذى جعل ابن وكيع يسرف فى إنكار أى ابتكار فى معانى المتنبى وصياغته لها . وكلا الأمرين لا يثبت أمام النقد الصحيح . وقد حاول ابن وكيع قبل أن يمضى فى سرد سرقات المتنبى أن يقرر أنواعها ويحدد وجوهها ، ويعرف بما يوجب للسارق الفضيلة ، وما يلحق به الرذيلة . وقد جعل ما سماه السرقات المستحسنة عشرة أقسام : استيفاء اللفظ الطويل فى الموجز القليل ؛ نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجذل ؛ ونقل ماقبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه ؛ عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء ؛ استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه ، توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق ؛ توليد معان مستحسنات فى ألفاظ مختلفات ؛ مساواة الآخذ المأخوذ منه فى الكلام ؛ مماثلة السارق المسروق منه فى كلامه بزيادته فى المعنى ما هو من تمامه ؛ رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ منه .

كذلك جعل أقسام السرقة المذمومة عشرة نقض بها الأقسام السابقة . والواقع أننا لا نجد جديدا يضيفه ابن وكيع إلى نظرية السرقات بهذه التقسيمات التفصيلية ، مع خلطه فيها ؛ فالقسم السابع لا يختلف عن السادس فى شىء ، وكذلك التاسع والعاشر . أما القسم الثامن فليس من السرقات المستحسنة . وحين طبق ابن وكيع أقسام السرقات المحمودة والمذمومة على شعر المتنبى بدا شديد التعنت ؛ حتى صح ما قاله ابن رشيق عن كتابه : «وسماه كتاب المنصف مثلما سمى اللديغ سليما ؛ وما أبعد الإنصاف منه»[٨٩] .

وينتمى أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى (المتوفى سنة٤٣٣هـ) إلى هذه الحركة المعادية للمتنبى التى استخدمت السرقات سلاحا فى محاولة هدمه ؛ وقد بدأ كتابه (الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى) بتقرير صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق ؛ إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمحدثين[٩٠] . وهذا قول سديد ؛ ولكن العميدى قد أغفله حين حكم على أبيات المتنبى بالسرقة ، وكأنه يدعى إحاطته بشعر الأولين والآخرين . ثم نراه يتحدث عن وجوه الأخذ الحسن فيحصرها فى المواضع التالية : نقل الأغراض ؛ إخفاء طرق السلب ؛ تغميض مواضع القلب ؛ تغيير الصنعة والترتيب ؛ إبدال البعيد بالقريب ؛ إتعاب الخاطر فى التثقيف والتهذيب . وواضح أن العميدى لا ينكر استغناء الشعراء عن السرقة بمعناها الصحيح ؛ وكل ما يهمه توجيه العناية إلى تحسينها وتزيينها ، ويغضى فى سبيل ذلك عن مبدأ التحوير الفنى ؛ بل هو يدعو إلى التلفيق الذى لا يصلح أساسا لفن عظيم .

كذلك ينكر الدوافع التى يمكن أن تؤثر فى إيجاد تماثل فى المضامين ؛ وذلك حين أنكر الموارده أو اتفاق الخواطر[٩١] . وهو بهذا الإطار النظرى الذى وضع فيه قضية السرقات ، قد تحامل على فن المتنبى تحاملا قاسيا ، وأراد أن يبين أن معانى المتنبى غير مبتدعة ؛ ولهذا لا يستحق أن يتقدم غيره من الشعراء .

ويعد الفصل الذى كتبه القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (المتوفى سنه٣٩٢ هـ) عن السرقات فى كتابه (الوساطة بين المتنبى وخصومه) الذى أسهم به فى الحركة النقدية التى دارت حول المتنبى ، من الأصول التى بنيت عليها نظرية السرقات فى النقد العربى ، فهو لا يدعى القدرة على الإحاطة بجميع السرقات أو إمكان تمييزها ؛ وهو يدعو إلى التحرز فى الحكم بالسرقة والتحفظ فى ادعائها ، كما أنه يقرر أنه لا يستطيع الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع ؛ يقول القاضى فى ذلك : «وليس لك أن تلزمنى تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحذر من جناية التهجم ، فقال : معنى فرد وبيت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا ، لأنى لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر»[٩٢] .

وسرد القاضى أنواع السرقات وهى : السرق ، الغصب ؛ الإغارة ؛ الاختلاس ؛ الإلمام ؛ الملاحظة ؛ المشترك الذى لا يجوز ادعاء السرق فيه ؛ المبتذل الذى ليس أحد أولى به ؛ المختص الذى حازه المبتدىء فملكه سواء أكان معنى أم صياغة[٩٣] . ويضيف إلى ذلك فى موضع آخر اصطلاح (النقل) الذى يعنى به نقل المعنى المأخوذ من غرض لآخر ، واصطلاح (القلب) ويعنى به النقض ، ويضرب له مثالا قول المتنبى :

أأحبه وأحب فيه ملامة
إن الملامة فيه من أعدائه

ويقول القاضى : إنما نقض قول أبى الشيص :

أجد الملامة فى هواك لذيذة
حبا لذكرك فليلمنى اللوم[٩٤]

ويحذر القاضى من ظن السرقة فى الظاهر من الألفاظ والمعانى ؛ يقول فى ذلك : «وأول ما يلزمك فى هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه ، دون ما كمن ونضح عن صاحبه ، وألا يكون همك فى تتبع الأبيات المتشابهة والمعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر ، دون الأغراض والمقاصد»[٩٥] .

وبناء على نظرة القاضى النقدية الصحيحة لقضية السرقات نراه ينفى وجودها فى حالات كثيرة ؛ منها توارد الخواطر ، فهو يقول : إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان «ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ، ولامر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن»[٩٦] . ومنها وجود معنى مشترك عام الشركة ؛ يقول القاضى : «فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر ، والبليد البطىء بالحجر والحمار ، والشجاع الماضى بالسيف والنار ، والصب المستهام بالمخبول فى حيرته ، والسليم فى سهره والسقيم فى أنينه وألمه ـ أمور متقررة فى النفوس ، متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم ، والشاعر والمفحم ، حكمت بأن السرقة عنها منتفية ، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع»[٩٧] . ومنها المعنى المخترع الذى تدوول حتى استفاض فحمى عن نفسه السرق ، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ ، كما يشاهد ذلك فى تمثيل الطلل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالغزال فى جيدها وعينيها ، كذلك لا يعد القاضى من السرقات احتذاء المثال[٩٨] .

ومع أن القاضى الجرجانى يؤمن بفكرة استنفاد الأولين للمعانى ، فإنه يعتقد أن القدماء قد قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل إلى بعض المعانى ؛ فهو مؤمن بتأثير العصر الزمنى ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، فتكرار المعنى لا ينفى تلك الأصالة عنهم ؛ ولهذا فالسرقة أو فلنقل تشابه المعنى أو اتحاده يمكن أن يكون موضع التقدير إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق زيادة ، أو اختصارا فى صياغته ، أو براعة فى التعبير عنه . وقد فضل القاضى أبياتا كثيرة لمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين لأنها « أملح لفظا وأصح سبكا »[٩٩] .

كذلك كان لأبى هلال العسكرى (المتوفى سنة ٣٩٥هـ) إسهام متميز فى إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، وقد جعل المعانى فى الشعر على ضربين : الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام يقتدى به فيه والآخر يحتذيه على مثال متقدم[١٠٠] . ويقرر أن الشعراء لا غنى لهم عن تناول معانى المتقدمين ، وأن المعانى مشتركة بين العقلاء ، وإنما يتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها ، وتأليفها ونظمها[١٠١] . وهو يستند فى هذه النظرة النقدية المهمة على القول المشهور للجاحظ « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ؛ فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١٠٢] .

ويؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر[١٠٣] وبالأخذ الحسن كما قرره النقاد السابقون ، وبأثر البيئة فى تشابه المعانى ، فهو يقول : «وإذا كان القوم فى قبيلة واحدة ، وفى أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»[١٠٤] . فهو إذن يدرك أثر الإطار الثقافى فى وجود هذا التشابه فى المعانى ، كما يدرك الإطار الشعرى حين نراه يجعل المعانى على ضربين : مبتدع ومولد ، ويتنبه إلى أن المعنى المبتدع يكون انفعاليا ؛ فهو يقع للأديب (عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور الطارئة)[١٠٥] ، ومع إيمانه بوجود المعانى المبتدعة يقرر أنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم»[١٠٦] .

ومن القمم النقدية الشامخة أبو على الحسن بن رشيق القيروانى (المتوفى سنة٤٥٦هـ) ، وقد أسهم إسهاما عظيما فى تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات بكتابيه : «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» ، و«قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب» .

ومن الممكن أن نقول إن نظرات ابن رشيق فى هذه القضية فى كتابه العمدة تستوعب جميع الأفكار التى سبقته ، ويضيف إليها بعض أفكاره الخاصة . وقد بدأ بتقسيم المعانى صنفين : مخترع لم يسبق قائله إليه ، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له سرقة[١٠٧] . على أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لا زالوا يخترعون إلى عصرنا هذا ، أى أنه يؤمن بأن المعانى لم تستنفد كما سبق أن قرر بعض النقاد .

وهو يهتم بتحديد المصطلحات النقدية المستخدمة فى السرقات ؛ فيوضح الفرق بين (الاختراع) و(الإبداع) مع أن معنا هما فى العربية واحد ، وينتهى من تحليله إلى أن الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ[١٠٨] .

ثم يسرد سلسلة المصطلحات التى تدل على أنواع السرقات ، وهو ينقلها من كتاب (حلية المحاضرة) للحاتمى ، دون أن يقرها ؛ فهو يقول إنها «ألقاب محدثة ليس لها محصول إذا حققت ، فكلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها فى مكان بعض»[١٠٩] . ثم يذكر مواضع الأخذ الحسن والقبيح فلا يضيف شيئا إلى ما قرره النقاد قبله . ويهتم ابن رشيق بنوع آخر من السرقات يجعله من أجَلّها وهو نظم النثر ، وقد اهتم النقاد بهذا النوع وأخرجوه من حد السرقة ، بخاصة إذا كان النثر مترجما بوصفه إثراء للأدب العربى . ومما ذكره ابن رشيق من أمثلته قول عيسى عليه السلام : تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات ، أجل لا يجنى الشوك من العنب .

أخذه صالح بن عبد القدوس فقال :

إذا وترت امرءا فاحذر عداوته
من يزرع الشوك لا يحصد به عنبا

ويعقب ابن رشيق على ذلك بقوله : «فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق»[١١٠] .

ويسلك ابن رشيق سبيلا آخر فى دراسة السرقات فى رسالته (قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب) ؛ إذ يحصر السرقات فى الأنواع البديعية ، ويجعل « المطابقة والتجنيس أنضح سرقة من غيرها ؛ لأن التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول ، والمجانسة والتطبيق يضيق فيما تناوله اللفظ»[١١١] .

وفى هذه الرسالة إشارات نقدية ذكية فى تحليل قضية السرقات ، تبين أن ابن رشيق كان مدركا لإمكان استمداد الشاعر بطريقة لا شعورية من المختزن بذاكرته ، وأن رواية الشعر تؤثر فى تشابه الإنتاج الأدبى ؛ فهو يقول «يمر الشعر بمسمعى الشاعر لغيره ، فيدور فى رأسه ، أو يأتى عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديما . . وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر » . ويجعل ابن رشيق الفرزدق مثالا لذلك لأنه كان « راوية للشعر مكثرا منه»[١١٢] .

ويضيف ابن رشيق شيئا جديدا حقا جديرا بالإعجاب والتسجيل ، وهى فكرة تختص بشعرنا العربى المحدد بالوزن والقافية الموحدة ، إذ يقول : «والذى أعتقده وأقول به ، إنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله ، وكان من الشعراء من له شعر فى ذلك الوزن وذلك الروى ، وأراد المتأخر معنى به فأخذ فى نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده كلام الأول نفسه ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وإن لم يكن سمعه قط»[١١٣] .

وبعد قرون نجد (جويو) يشير إلى تلك الحقيقة التى سبق أن أشار إليها ابن رشيق ؛ فهو يقول : «إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة ، تصعب عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذى يحدو بعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة فى الإتيان بمعان وصور زائفة ، كما فعل (بودلير) وأتباعه فى كثير من الأحيان ، فلا أسهل من استخلاص شىء جديد من كلمات قديمة وقواف قديمة تربطها ربطا مستحيلا سخيفا»[١١٤] .

ويأتى بعد ذلك الناقد العظيم أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجانى (المتوفى سنة ٤٧١ هـ) فنراه فى كتابه (أسرار البلاغة) يجعل المعانى قسمين : الأول عقلى «تتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه ، فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة»[١١٥] ؛ فمثلا قول المتنبى :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

«معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته ، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته ، وبه جاءت أوامر الله سبحانه ، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية ، وبه استقام لأهل الدين دينهم . . »[١١٦] .

والمعنى الثانى تخييلى ، وهو الذى «لا يمكن أن يقال إنه صدْقٌ ، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى»[١١٧] ، ويقول عبد القاهر إن هذا القسم لا يحيطه تقسيم لأنه كثير المسالك ، ويمثل له بقول أبى تمام :

لا تنكرى عَطَلَ الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالى

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعانى ، وهو فى الواقع قد فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعانى إلى معنى عام مشترك ، ومعنى خاص ؛ فأطلق عبد القاهر على القسم الأول (المعنى العقلى) ، وعلى القسم الثانى (المعنى التخييلى) ، وعلى هذا الأساس تنفى السرقة عن المعنى العقلى ولا تكون إلا فى المعنى التخييلى ، وإن كان عبد القاهر سينفى السرقة عن هذا المعنى أيضا .

ويستخدم عبد القاهر نظريته فى النظم فى تقرير مدلول هذين القسمين ؛ فهو يقول إن المشترك العامى والظاهر الجلى الذى قرر أن التفاضل لا يدخله ، والتفاوت لا يصح فيه «إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة ، وساذجا لم يعمل فيه نقش ؛ فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض ، والرمز والتلويح ، فقد صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته ، واستجدله من المعرض ، وكسى من ذلك التعرض ـ داخلا فى قبيل الخاص الذى يُتملك بالفكرة والتعمل ، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل»[١١٨] .

ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم الشركة فى المعانى المجردة ، ولكن الصياغة تخرج هذه المعانى من العموم إلى الخصوص ، وقد جعل من هذه الفكرة أساسا ثابتا للحكم على المعانى ، ورفع من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفنى الذى يبدعه الشاعر ، فيستحق به المعنى حتى لو كان هذا المعنى مكررا مشتركا . وذلك لأنه قد أتى به كما يقول «من طريق الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخييل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن منيع الجانب لا يدين لكل أحد»[١١٩] .

ويتناول عبد القاهر بعد ذلك تأثير هذا التصوير الفنى الذى يبدع به الشاعر المعنى فيقول « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم

تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شانه»[١٢٠] .

وبإدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسي الذى يحدثه التصوير الفني للمعنى المشترك ، يصل تقسيم النقاد للمعانى إلى ثمانية ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس الذى لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المبتدع الخاص الذى ينحصر فيه ادعاء السرق ، وإن كان عبد القاهر لا يرى هذا الادعاء بل يجوّز فيها الاختصاص والسبق ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين .

وقد هاجم عبد القاهر النقاد الذين بالغوا فى ادعاء السرقة والاحتذاء ونسوا أن الاحتذاء سبيل كل مبتدىء ، ولم يفرقوا بين الأمرين ؛ فالسرقة شىء ، والاحتذاء شىء آخر ، كذلك لم يهتموا بغير اللفظ والمعنى وجهلوا «أن من شأن المعانى أن تختلف عليها الصور وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون ؛ فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذ هو أغرب فى صنعة خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلى ، فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذى أغواهم واستهواهم وورطهم فيها تورطوا فيه من الجهالات وأداهم إلى التعلق بالمحالات،وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث»[١٢١]

ولا شك أن عبد القاهر قد وصل إلى علة حقيقية فى قضية السرقات ؛ فليس الأمر مجرد لفظ ومعنى ، وإنما هو صياغةٌ وتصوير أيضا . ولهذا كان المبدأ الذى أخذ به النقاد السابقون فى السرقات وهو أن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به ، غير صحيح طبقا لنظرية عبد القاهر ، وهو يرد هذا المبدأ على النقاد فيقول : «الاستعارة عندكم مقصورة على مجرد اللفظ ولا ترون المستعير يصنع بالمعنى شيئا وترون أنه لا يحدث فيه مزية على وجه من الوجوه، وإذا كان كذلك فمن أين ــ ليت شعرى ــ يكون أحق به ؟»[١٢٢] .

ويجمل عبد القاهرة فكرته فى حقيقة الأخذ طبقا لنظريته فى النظم فيقول : «كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه ، فإذن ليس لمن يتصدى لما ذكرنا من أن يعمد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منها لفظة فى معناها إلا أن يترك عقله ويستخف،ويعد معه الذى حكى أنه قال : إنى قلت بيتا هو أشعر من بيت حسان ، قال حسان :

يُغْشَوْن حتى ما تهر كلابهم ... لا يسألون عن السواد المقبل

وقلت :

يغشون حتى ما تهر كلابهم ... أبداً ولا يَسْألون من ذا المقبل

فقيل : هو بيت حسان ولكنك قد أفسدته»[١٢٣] .

وعلى أساس نظرية عبد القاهر فى السرقات نراه يجعل المعنى المشترك المتداول بين الآخذ والمأخوذ منه قسمين : الأول «ترى فيه أحد الشاعرين قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا وترى الآخر قد أخرجه فى صورة تروق وتعجب ، ويكون ذلك إما لأن متأخرا قصر عن متقدم ، وإما لأن هدى متأخر لشىء لم يهتد إليه المتقدم»[١٢٤] . والثانى : «ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع فى المعنى وصور ، وهذا يدل على أن المعنى ينتقل من صورة إلى صورة»[١٢٥] . وعبد القاهر فى هذاالنوع لا يهتم بالبحث عن سارق المعنى من الآخر ، ولكنه يحصر اهتمامه فى فكرة تصوير المعنى على أساس أن (الشعر صناعة وضرب من التصوير) كما سبق أن قرر الجاحظ . ويعد عبد القاهر المعنى الواحد الذى يفرغه كل شاعر فى صورة تختلف عن الأخرى ، كالأشياء التى يجمعها جنس واحد ، ثم تفترق بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف،والسوار والسوار،وسائر أصناف الحلى التى يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد فى الصنعة والعمل[١٢٦] .

ولا شك أن عبد القاهر قد وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفنى بحيث لا تصير تتبعا قائما على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

(إشارات الهوامش)

(١) انظر : J. W.H.Atkıns: Lıterary Criticism in Antiquity; Vol. 1 Greek. p. 97.

(٢) انظر نفسه : Vol. Greco — Roman, p. 78. p. 62.

(٣) نفسه :

(٤) انظر : Dictionary of World Literature: p. 436.

(٥) انظر : W. A. Edwards: Plagierism: p. 95.

(٦)انظر : Encyclopaedia Britannica: Plagiarism .

(٧) انظر : الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى بتحقيق البجاوى وأبى الفضل إبراهيم ، ط . مطبعة دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥١ م . ص : ٢١٤ .

(٨) انظر : الموازنة بين الطائيين لأبي الحسن بشر الآمدي ـ نشرة محمود توفيق الكتبي ـ ط . مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤٢ م . ص :١٢٣ .
(٩) نفسه : ٢٧٦ .
(١٠)انظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده للحسن بن رشيق القيرواني ، نشرة محمد بدر الدين النعساني ط . مطبعة السعادة بالقاهرة سنة ١٩٠٧ م ، ٢: ٢١٥ .
(١١) انظر طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي بتحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ١٩٧٤ ، ٢: ٧٣٣ ، ٧٣٤ .
(١٢) انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ط . مطبعة بريل في ليدن سنة ١٩٠٢ م ـ نشرة دي جويه ص ٥٤ .
(١٣) نفسه : ٥٣ .
(١٤) انظر : المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي لابن وكيع التنيسي نقلا عن النسخة الخطية في مكتبة برلين : ورقة ٨ .
(١٥) اللسان مادة جلب . وقد فسره ابن الأعرابي بقوله : معناه أجتلب شعري من غيري ؛ أي أسرقه وأستمده .
(١٦) معاهد التنصيص لعبد الرحيم العباسي ط . المطبعة البهية المصرية سنة ١٣١٦ هـ ، ٢ : ١١٢ .
(١٧) انظر : شرح المقامات الحريرية لأبي العباس الشريشي ، ط . بولاق ـ القاهرة سنة ١٣٥٠ هـ : ٣٥٥ .
(١٨) انظر ديوان حسان بن ثابت بتحقيق سيد حنفي حسنين ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٨٩
(١٩) انظر طبقات فحول الشعراء ، ١ : ٥٨ .
(٢٠) نفسه ١ : ٥٥ ، والشعر والشعراء : ١٤
(٢١) انظر : الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ـ بتحقيق محمد يوسف نجم ـ نشر دار صار ـ بيروت سنة ١٩٦٥ : ٥١ .
(٢٢) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦ .
(٢٣) انظر ديوان أبي تمام بتحقيق عبده عزام ونشر دار المعارف بمصر ٤ : ٣٠٨ ، ٣٠٩ .
(٢٤) انظر ديوانه بتحقيق حسين نصار ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١ : ٢٦٩ ـ ٢٧٤ .
(٢٥) انظر : معاهد التنصيص ٢ : ١١٣ ، ١١٤
(٢٦) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦
(٢٧) انظر : المقامة الشعرية .
(٢٨) انظر فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي ٢ . ٢٧٢
(٢٩) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ م :١٧٨ .
(٣٠) انظر : النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، نشر مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٨ م : ٣٠٧ .
(٣١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه إبراهيم : ١٧٧ .
(٣٢) انظر : الفهرست لابن النديم نشرة جوستاف فلوجل ط . ليبزج سنة ١٨٧٢ م : ٧١ .
(٣٣) نفسه : ٧٣ .
(٣٤) انظر : معجم الأدباء لياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي سنة ١٩٣٨ ، ١١ : ١٦٤ .
(٣٥) انظر الفهرست : ١٤٦ ، ومعجم الأدباء ٣ : ٩٠ .
(٣٦) انظر : الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ـ نشرة عبد السلام هارون ٣ : ٣١١ .
(٣٧) انظر : الشعر والشعراء : ١٣ .
(٣٨) نفسه : ٤٠ .
(٣٩) نفسه : ٥٣ ، ٥٤ . . الخ .
(٤٠) نفسه : ٥٥ .
(٤١) انظر : الشعر والشعراء : ١٣٠ .
(٤٢) نفسه : ٥٢٨ .
(٤٣) انظر طبقات الشعراء المحدثين لعبد الله بن المعتز بتحقيق عبد الستار فراج ـ نشر دار المعارف بمصر ١٩٥٦ م : ١٤٢ .
(٤٤) انظر : معجم الأدباء ٧ : ٩١ .
(٤٥) نظر : الموازنة : ١٠٠ .
(٤٦) انظر : الفهرست : ١٤٩ ، معجم الأدباء ٧ : ٧٥ .
(٤٧) انظر : الموازنة : ٢٧٧ .
(٤٨) انظر : سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع بتحقيق الدكتور محمد مصطفى هدارة ـ نشر دار الفكر العربي سنة ١٩٥٧ : في مواضع مختلفة .
(٤٩) عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طاطبا العلوي نشر طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ـ المكتبة التجارية بالقاهرة : ١٨ .
(٥٠) نفسه .
(٥١) نفسه .
(٥٢) نفسه : ٢٠ .
(٥٣) مبادئ علم النفس العام للدكتور يوسف مراد ط . دار المعارف بمصر ١٩٥٤ : ٢٤٨ .
(٥٤) انظر Allen, Walter : Writers on Writing, Phonix House London 1948 :p 81.
(٥٥) نفسه : p. 46.
(٥٦) انظر : Plagiarism: 4
(٥٧) أخبار أبي تمام لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ٥٣ .
(٥٨) انظر : الفهرست : ١٥٥ ، ومعجم الأدباء ٨ : ٨٥ .
(٥٩) انظر . معجم الأدباء ٨ : ٨٨ .
(٦٠) الموازنة . ٢٧٦ .
(٦١) نفسه .
(٦٢) الموازنة . ٣٢١
(٦٣) نفسه . ١٤٢ .
(٦٤) نفسه : ٤٥ .
(٦٥) نفسه : ٧
(٦٦) نفسه : ١٤ .
(٦٧) نفسه : ٧ .
(٦٨) نفسه : ٤٦ .
(٦٩) انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لأبي عبيد الله بن عمران المرزباني ، ط . المطبعة السلفية بالقاهرة سنة١٣٤٣ هـ : ١٢ .
(٧٠) نفسه : ٢٩٣ .
(٧١) نفسه : ١٠٦ .
(٧٢) نفسه : ٣١٢ .
(٧٣) انظر : الكشف عن مساوىء شعر المتنبي لأبي القاسم إسماعيل بن عباد ـ نشرة مكتبة القدسي سنة ١٣٤٩ هـ : ١١ .
(٧٤) نفسه : ٢١ .
(٧٥) انظر : حلية المحاضرة لمحمد بن الحسن الحاتمي ـ نسخة القرويين المخطوطة بفاس رقم ٤٣٣٤ : ورقة ٨ .
(٧٦) انظر : الموضحة : ٩٧ .
(٧٧) نفسه : ٩٨ ـ ١٠١ .
(٧٨) نفسه : ١٠٤ ، ١٠٥
(٧٩) الموضحة : ١٤٣ ـ ١٤٩ .
(٨٠) نفسه : ١٤٩ ـ ١٥٢ .
(٨١) الرسالة الحاتمية ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية) ط . مطبعة الجوائب بالقسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ : ١٤٤ .

(٨٢) نفسه : ١٤٦ .
(٨٣) نفسه .
(٨٤) نفسه : ١٤٨ .
(٨٥) النقد المنهجي عند العرب : ١٧٦ .
(٨٦) انظر : الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ـ للشيخ يوسف البديعى ـ نشر مكتبة عرفة بدمشق ـ ط . مطبعة الاعتدال سنة ١٣٥٠ هـ : ١٢٠ .
(٨٧) انظر : المنصف فى الدلالات على سرقات المتنبى : ورقة ٢ .
(٨٨) نفسه : ورقة ٣ .
(٨٩) العمدة ٢ : ٢١٦ .
(٩٠) الإبانة عن سـرقات المتنبى لفظا ومعنى لأبى سعيد محمد بن أحمد العميدى ، بتحقيق إبراهيم الدسوقى البساطى ـ نشر دار المعارف بمصر ١٩٦١ م : ٣ .
(٩١) الإبانة : ٩ .
(٩٢) انظر : الوساطة : ١٦٠ .
(٩٣) نفسه : ١٨٣ .
(٩٤) نفسه : ٢٠٦ .
(٩٥) نفسه : ٢٠١ .
(٩٦) نفسه : ٥٢ .
(٩٧) نفسه : ١٨٣ .
(٩٨) نفسه : ٢١١ .
(٩٩) نفسه : ٢١٦ .
(١٠٠) انظر : كتاب الصناعتين لأبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى ، بتحقيق البجاوى وأبى الفضل إبراهيم : ٦٩ .
(١٠١) نفسه : ١٩٦ .
(١٠٢) الحيوان : ١ : ٤ .
(١٠٣) انظر : كتاب الصناعتين : ١٩٦ .
(١٠٤) كتاب الصناعتين : ٢٣٠ .
(١٠٥) نفسه : ٦٩
(١٠٦) نفسه : ١٩٦ .
(١٠٧) العمدة ١ : ١٧٦ .
(١٠٨) نفسه ١ : ١٧٧ .
(١٠٩) نفسه ٢ : ٢١٥ .
(١١٠) نفسه ٢ : ٢٢٤ .
(١١١) قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب للحسن بن رشيق القيروانى ـ نشر الخانجى ط . مطبعة النهضة بمصر سنة ١٩٢٦ م : ١٨ .
(١١٢) نفسه : ٤٢ .
(١١٣) نفسه : ٤٣ .
(١١٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجويو ، وترجمة سامى الدروبى ـ نشر دار الفكر العربى سنة ١٩٤٨ : ١٧٦ .
(١١٥) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ط . مطبعة الاستقامة بالقاهرة سنة ١٩٤٨ م : ٢٩٩ .
(١١٦) نفسه : ٣٠١ .
(١١٧) نفسه : ٣٠٢ .
(١١٨) نفسه : ٣٨٦ .
(١١٩) نفسه : ٣٨٨ .
(١٢٠) نفسه : ٣٨٩ .
(١٢١) دلائل الإعجاز : ٣٦٨ .
(١٢٢) نفسه : ٣٧٠ .
(١٢٣) نفسه : ٣٧٣ .
(١٢٤) نفسه : ٣٧٤ .
(١٢٥) نفسه : ٣٨٥ .
(١٢٦) نفسه: ٣٨٨ .

خصائص الشروح العربية على ديوان أبى تمام

الهادى الجطلاوى

لقد استأثر أبو تمام منذ القرن الثالث باهتمام النقاد والشراح ، وتمادى ذلك بعد وفاته (٨٤٥م/٢٣١هـ) أمداً طويلا ، ولم تقدر شهرة المتنبى وأبى العلاء أن تحد من إقبال الناس على شعره والكلام فى معانيه . ذلك لأن أبا تمام يمثل منعرجا فى تاريخ الشعر العربى ، قام فيه النظم أساسا على الاستعارة والمحسنات البديعية بطريقة مبالغ فيها ، لم يألفها الناس من قبل ؛ فكان أن قامت من أجل ذلك معركة أدبية حامية ، انقسم الناس فيها طائفتين : مناصر لأبى تمام ومعارض له .

أما المؤيدون من أمثال الصولى فقد رأوا فى الطائى «رأسا فى الشعر ، مبتدئا لمذهب سلكه كُلُّ محسن بعده ، فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائى ، وكلّ حاذق بعده ينسب إليه ويقفى أثره»[١] . أما المتعصبون عليه ــ وهم كُثْر ــ فقد طعنوا فى مذهبه ، وألحّوا على نقائصه ؛ فقال الآمدى : « . . . لأن أبا تمام شديد التكليف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة . . .»[٢] . وقال فيه الجرجانى : « . . فإنه حاول من بين المحْدَثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح فى غير موضع من شعره . . . فتعسف ما أمكن وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع . . . ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كلّ غثّ ثقيل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السّمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر . . . وهذه جريرة التكلف »[٣] .

ولقد انتفع الأدب والنقد من تلك الخصومة أيما انتفاع ، واستفاد منها شرح الشعر بخاصة أيما استفاده ؛ فكانت الشروح على ديوان أبى تمام كثيرة غزيرة ، بمقتضى ما فيه من المعانى البعيدة والاستعارات الغريبة . وما كان يغتفر للشارح أن يغفل عن الظواهر الأسلوبية المميزة فى شعره ، وقد اعتمد عليها شعره وانفرد بها مذهبه ؛ فالاهتمام بمواطن التجديد والخروج على المألوف محتمل متوقع . أضف إلى ذلك أن تعدد التفاسير أمرٌ إيجابىٌ سيمكننا من المناظرة بين مختلف الشروح على ديوان أبى تمام ، وسييسر علينا إدراك ما قد يحصل من التطور فى عملية الشرح عبر العصور .

وباختصار فنحن نعد الشروح التى عملها الشراح على ديوان أبى تمام مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن نستشف منها الطريقة التى كان يتوخاها العرب فى شرح النص الأدبى ، والتطور المحتمل الذى قد تشهده تلك الطريقة ، ونأمل أن نقع فى تلك الشروح على بعض الخصائص التى من شأنها أن تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتنير السبيل إلى بعض المناهج العلمية المجدية فى ممارسة الأثر الأدبى على أساس أن التجربة العربية فى شرح النص قديمة طويلة ؛ فمن أدرانا أنها لا تحمل فى طياتها دررا ونفائس مكنونة ومحجبة فى صدفات مغلقة وملقاة فى الأعماق ، لم يغص عليها الباحثون العرب ! وهذا موطن من مواطن الطرافة فى عملنا من حيث إنه يسعى إلى إحياء بعض التراث العربى ، ويكشف النقاب عن مرحلة أساسية من تاريخ الأدب العربى ، إذ إننا لا نعرف من توفر من النقاد والدارسين على النظر فى شرح الدواوين وتحليلها تحليلا عميقا ، وإجلاء خصائصها اللهمّ إلا إذا استثنينا أعمال بعض المحققين لهذه الشروح ، وما قدموا به

لها(٤) ، وأعمال بعض الأساتذة فى ممارسة النص الأدبى عند العرب(٥) .

شراح ديوان أبي تمام :

وشرّاح شعر أبي تمام كثيرون ، إلا أن مصنفاتهم في أغلبها قد عبثت بها يد الزمان فلم يبق منها إلا القليل ، لكن من حسن الحظ أن عمد أحد هؤلاء الشراح ، وهو الخطيب التبريزى إلى جمع منتخبات عريضة منها فى شرحه ، وبذلك أسدى إلى اللغة العربية خدمة جليلة لا تنكر . قال التبريزى فى مقدمة عمله : « . . . . وأنا إنْ شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره ، وأذكر من غريبه وإعرابه ، ومعانيه وأخباره ، ما لا بد منه ، وأشير إلى ما ذكره أبو العلاء من الأبيات المُشْكِلة فى مواضعها ، وإلى ما ذكره أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى فى كتابه المعروف « بالانتصار من ظَلَمة أبي تمام » ، وإلى ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بِشْر الآمدى فى معانى شعره ، وما ذكره أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، وما وقع إلى مما رُوِىَ عن أبي على المعروف بالقالى ، وغيره من شيوخ المغرب . . . »(٦) .

غير أنَّ من هؤلاء الشراح من كانت مشاركتهم ضعيفة بحيث لا تكوّن مادّة كافية تخضع للدّرس ، مثل أبي عبد الله الخطيب صاحب كتاب «مبادىء اللغة» ، والعبدى ، والآمدى الذى كان ناقدا أكثر منه شارحا . وقصرنا النظر على خمسة شراح وضعوا شروحا على ديوان أبي تمام ، هم على التوالى : أبو بكر الصولى ، المتوفى سنة ٣٣٥هـ ، وقد رمز إليه التبريزى بحرف (ص) ، فالخارزنجى المتوفى سنة ٣٤٨هـ ، ورمز إليه بحرف (خ) ، فالمرزوقى المتوفى سنة ٤٢١هـ ، ورمز إليه بحرف (ق) ، وأبي العلاء المعرى المتوفى سنة ٤٤٩هـ ، ورمز إليه بحرف (ع) ، وأخيرا التبريزى ، المتوفى سنة ٥٠٢هـ ، ولم يرمز إلى نفسه بحرف .

تقييم عمل الشراح على ديوان أبي تمام :

إنَّ مراحل شرح الشعر فى الأدب العربى أربع : مرحلة أولى ، هى مرحلة رواية الشعر العربى وتناقله تناقلا شفويا ، وكان حظ الشرح فيها ضعيفا ، لأنه لم يكن يقصد لذاته ، بل كان عرضيا يجنح إليه الراوى أو المنشد من حين إلى آخر ليفسر كلمة غريبة أو تركيبًا غامضا .

أمّا المرحلة الثانية فهى التى يمثلها الصولى أساسا فى أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع ، وتتميز بجمع الدواوين الشعرية وتدوينها ؛ فالصولى قد جمع أكثر من عشرة دواوين لكبار الشعراء العرب ، وكان أول من رتبها على حروف المعجم ، وكان أول من شرح ديوان أبي تمام ، ومعه كانت الانطلاقة الجدية لشرح الشعر بوصفه فنا أدبيا قائم الذات ، مستقلا بنفسه .

أمّا المرحلة الثالثة فقد بلغ فيها شرح الشعر درجة النضج والاكتمال ؛ وهى التى نسميها مرحلة القمة ، يعقبها عصر الانحطاط فى المجتمع العربى الإسلامى . ويمثل هذه المرحلة ثالوث من الأدباء هو المرزوقى والمعرى والتبريزى فى القرن الرابع والخامس للهجرة ، وكانت لكل واحد منهم مصنفات كثيرة فى شرح الشعر .

أما المرحلة الرابعة فقد جاءت فى عصر النهضة ، وكانت الغاية منها إحياء التراث العربى بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ويبدو لنا أن هذه المرحلة الأخيرة يجوز تقسيمها كذلك إلى دورين اثنين : دور أول ، لا يجاوز بداية القرن العشرين ، ويمثله اليازجيان وعبد الرحمن البرقوقى وانكب جيعهم على شرح ديوان المتنبى ، ودور ثان قريب ، فيه أخذ الدارسون العرب يعيدون النظر فى التراث بمنظار العلوم اللسانية والأسلوبية المعاصرة .

ولعله من الواضح أن كلامنا هنا سيقتصر على مرحلتى النشأة والقمة فى الحقبة الزمنية المتراوحة بين القرنين الثالث والخامس للهجرة ، وهى تعد أخصب الفترات فى تاريخ شرح الشعر فى المستوى الكمى على الأقل .

وأول ما تجدر الإشارة إليه هو أن جميع الشراح الذين تعرضنا لهم كانوا قد اشتغلوا فى شرح ديوان أبي تمام بمشاغل مشتركة بينهم ، وكانت تلك المشاغل ثلاثة أصناف : منها ما تعلق بالإبانة عن معنى البيت الشعرى ، وهى الشرح اللغوى ، والشرح الدلالى ، ومشكلات الرواية (وهذه ـــ من غير شك ـــ مشاغل رئيسية ، إذ لها مساس بتوضيح المعانى) ؛ ومنها ما تعلق بشكل النص المشروح من حيث هو خلق أدبى شعرى (وهى المشاغل العروضية والإيقاعية والبلاغية) ؛ ومنها أخيرا مشاغل ثانوية لا تتعلق بشرح معانى البيت بصفة مباشرة ، وإنما هى ضرب من الاستطراد ليس البيت سوى منطلق له وتعلة (وهى المشاغل اللغوية بالمعنى الواسع للكلمة أى القضايا المعجمية والنحوية والصرفية) .

ويدهى أن الشراح جميعهم وإن اشتركوا فى هذه المشاغل جميعها فإنّ إقبالهم عليها بنسب متفاوتة أو متباينة ، وفقا لانتساب الشارح لهذا الجيل أو لذاك ، ووفقا للمفهوم الذى يتصوره الشارح لعملية شرح الشعر . ولهذا فنحن نتساءل أولا وقبل كل شىء عن دواعى الشرح وغايته بوصفه عاملا من أهم العوامل التى توجه تفاسير الشراح ، وتولد الخصائص المميزة ، والمواطن الطريفة .

دواعى الشرح والغاية منه :

جرت العادة عند الكتاب والأدباء أن يكتب الواحد منهم كتابا تلبية لطلب من أحد المنعمين من الوزراء والأمراء ، أو أن يهدى إليه الأديب إنتاجه تقرّباً وزُلْفى ، وقد كان هذا شأن جل شراح ديوان أبي تمام ؛ وما ذلك إلا سبب خارجى ثانوى لعمل الشرح . أما الدوافع الحقيقية له فتكمن ـــ فى اعتقادنا ـــ فى خروج أبي تمام على الناس بمذهب شعرى متميز أحدث فى عصره ضجة ، وقسم الناس فريقين ، بين متعصب له ، مقتد به ، ومتعصب عليه ، طاعن فيه ، فكان أن قامت معركة أدبية حمل أبو تمام لواءها فى حياته ، وتواصلت طويلا بعد مماته . ولم تكد شهرة المتنبى بعد ذلك تفل منها أو تضعف من حدتها . ولقد كان شراح ديوان أبي تمام فى كلتا المرحلتين اللتين نتحدث عنهما من أنصار الطائى ومن المتعصبين له . ولعل أشدهم حماسة واندفاعا أبو بكر الصولى الشارح الأول الذى خرج بالشعر من مرحلة الجمع والتبويب إلى مرحلة شرح المعانى . ولقد استأثر أبو تمام ، دون سواه من الشعراء ، بهذه الحظوة عنده . وما فضله الصولى إلا لإعجابه به ومناصرته له . وقد عبَّر عن ذلك فى غاية الوضوح والصراحة فى كتابه «أخبار أبي تمام» ؛ قال : « . . . ومنزلة عائب أبي تمام ـــ وهو رأس فى

الشعر ، مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائى ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ، ويقفى أثره ــ منزلة حقيرة يصان عن ذكرها اللم ، ويرتفع عنها الوَهْدُ»[٧] . وقال : « . . . وما ضر أبا تمام قول هؤلاء ، كما أنه لا يضر البحر أن يقذف فيه حجر ولا ينقص البدْر أن ينبحه الكلب»[٨] . وقال فى تبيان فضل أبى تمام وتبريزه : « . . . وليس أحد من الشعراء ــ أعزك الله ــ يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ورشحه ببديعه ، وتمم معناه فكان أحق به . . .»[٩] .

وإذن فإنّ كان ما دفع الصولى فى مرحلة النشأة إلى شرح ديوان أبى تمام إنما هو حبه للشاعر ورغبته فى الذب عنه والرد على أعدائه ، فإنّه سيسعى لا إلى توضيح معانى شعره فحسب ، بل إلى ترغيب الناس فى قراءة شعره كذلك ، حتى يجعل منهم أنصارا ، وسيسعى إلى تفنيد أقوال الطاعنين عليه حتى يخرج شعر الشاعر جميلا رائعا لا تشوبه شائبة . ولقد قال الصولى هذا فى الرسالة التى بعث بها إلى صاحبه يهديه كتاب «أخبار أبى تمام الطائى وشعره» ؛ قال : « . . . فعرفتنى أن تكميل ذلك (أى أخباره) لك ، وبلوغى فيه أقصى إرادتك ، إتباعى أخباره بعمل شعره كله ، معربا مفسرا ، لا يشذ منه حرف ، ولا يغمض منه معنى ، ولا ينبو عنه فهم ، ولا يمجه سمع ، فأسرعت بذلك إجابتى ، وعملته بالفكر نيتى . . .»[١٠] .

والحقيقة أن الصولى لم يشرح شعر أبى تمام كله . وكذلك كان الأمر عند من وليه من الشراح ؛ فهم جميعا لم يشرحوا إلا نصيبا من ديوان أبى تمام ، ولقد كان التبريزى أكثرهم توسعا فيه ؛ ويبدوا أنهم لم يتناولوا من شعر الطائى إلا مااستغلق واستعصى على الفهم ، فشرحوه وعدوه معينا على شرح بقية الديوان ، على أساس أن الشعر يشرح بعضه بعضا ، لما فيه من التشابه والتكرار ؛ فيكفى أن يهتدى القارىء إلى مذهب أبى تمام فى النظم حتى يكون له ذلك كالمفتاح يلج به بقية شعره فى منتهى اليسر .

قال المرزوقى : « . . . ثم سألت أن أتتبع مشاهير كلماته فألتقط من فقرها ما يفتقر إلى تبيين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقربِ ما أعرض من بسط ، لتجعل ذلك دليلا يهدى إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يعدى على ألطف ما فيه . . .»[١١] .

وباختصار فإنّ الدافع إلى شرح شعر أبى تمام فى طور النشأة هو توضيح معانيه ، ورفع ما يتعمده الشاعر من الإغراب والغموض ، لا خدمة للقارىء ولا خدمة للشعر ، بل خدمة للشاعر والمذهب الذى يمثله .

أمّا فى مرحلة القمة فقد تواصلت من جهة العناية بشرح المعانى . ولكن بمقتضى البعد الزمنى عن عصر الشاعر ، وتعدد الشروح لشعر الطائى بعامة ، ولأبياته المشكلات بخاصة ، أصبحت الغاية من العمل ــ لا سيما مع المعرى ــ تتمثل فى البحث عن المعنى الأصلح للبيت ؛ أى أن الشارح يحاول جاهدا ــ وهو من أنصار أبى تمام ــ أن يهتدى إلى المعنى الذى قصده الشاعر ، مستعينا فى ذلك بمذهبه فى الشعر ، ومتجنبا كل ما قد يدسه العابثون من تحريف فى الرواية وضعف فى التأويل ، فى حين لم يكن مشكل تعدد التأويلات فى التفسير مطروحا فى عهد الصولى لقرب ما بين الشارح والشاعر .

ولقد برزت من جهة أخرى فى مرحلة القمة ظاهرة مميزة ، وطغت حتى كادت تنسى الشارح الاهتمام بشرح المعانى ، هى ظاهرة الاستطراد اللغوى ، بالمعنى الواسع لكلمة «اللغة» ؛ أى ما تعلق فيها بالمعجمية والنحو والصرف . وقد فشا ذلك فى القرن الخامس ، وعده التبريزى من عيوب شرح الشعر . ومن ثم فقد وعد فى كل ما وضعه من التفاسير أن يتجنب الإطالة ، وأن يعمد إلى الإيجاز ؛ فقال ــ مثلا ــ فى مقدمة شرحه للمفضليات : « . . . فذكرت أن بعض الشروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة ، والاستشهادات عليها ؛ ومع طوله فكثير من معانى الشعر غير معلوم منه . وبعض الشروح يذكر فيه تفسير البيت مما يتعلق به ومما لا تعلق له به ؛ وإيراد ما يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب . والغرض من شرح هذه القصائد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به ما فى الشعر من الغريب والإعراب ، والمعانى ، دون ما يتشعب من اللغة والإعراب لئلا يشغل القارىء له ، والناظر فيه ، عن الغرض المقصود . . .»[١٢] .

فالغرض المقصود هو الإفصاح عن المعانى بما قل ودل . غير أن التبريزى نفسه لم يف فى كثير من الأحيان بما وعد به من الإيجاز ؛ فلقد جرفه تيار العصر ووقع فيما عابه على غيره ، من الإطالة المملة . ولعل أمرين اثنين يفسران الميل إلى ذلك الاستطراد اللغوى : أحدهما أن الفنون اللغوية من معجمية ونحو وصرف ، قد اكتملت وتبلورت فى القرن الرابع ، وصنفت فيها كتب جامعة مبوبة ، ستعتمد مادتها للتدريس فى القرن الخامس . والأمر الثانى هو انتشار المؤسسات التعليمية ، يكون الشعر فيها مادة علمية ثرية ومتنوعة ، ومن خلالها تلقن فنون الأدب فى أشعار العرب وأخبارهم وأيامهم ، ويكون الشعر مادة تطبيقية عملية سانحة ، تستغل لإثارة القضايا اللغوية المختلفة وبسط القول فيها ، إلا أن الجانب اللغوى فاق الجانب الأدبى ، فكانت شروح المعرى والتبريزى ــ مثلا ــ شروحا لغوية موسوعية ذات نزعة تعليمية ؛ وهذا ما لم يكن فى مرحلة النشأة .

ولقد كانت للتبريزى غاية طريفة فى عمله ، تنذر بالانحدار بعد بلوغ القمة ، وهى جمعه لمختلف شروح ديوان أبى تمام ، والتلفيق بينها ، وكأنه بذلك يعلن عن انغلاق باب الاجتهاد فى شرح الشعر ، وكأن السلف لم يترك للخلف ما يضيف ، وكأنه حكم على الأجيال الناشئة أن تكون عالة على الأجداد فيما صنفوه . ولم يتعلق هذا الأمر بفن شرح الشعر وحده ، بل سيشمل كل مجالات القصيدة واللغة والأدب .

خصائص الشرح عند الجيلين

المنهج المتّبع فى الشرح :

لقد اتبع الشراح فى طورى النشأة والقمّة منهجاً فى الشرح واحدا ؛ إذْ قام عندهم جميعا على وحدة معنوية مستقلة هى البيت الشّعرى ، وهم فى ذلك إنما يعتمدون على المفهوم السّائد للشعر ، القائم على استقلال البيت بذاته . قال ابن خلدون فى حد الشعر : « هو كلام مفصّل قطعاً قطعاً ، متساوية فى الوزن ، متّحدة فى الحرف الأخير من

كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً . . . وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه ، حتّى كأنه كلام وحده ، مستقل عمّا قبله وما بعده ، وإذا أُفرد كان تاما فى بابه ، فى مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته ، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاماً آخر كذلك . . . »[١٣] .

ولقد عمل الشعراء على التقيّد بهذا الحكم فى نظمهم ، إلا أن ذلك لم يتأت دائماً لهم ولم يتيسر ، حتّى أنه أصبح من الجائز بل من العادى أن يضيق البيت الواحد عن المعنى الواحد فيفيض على بيتين أو ثلاثة ، وذلك هو التّضمين فى علم العروض .

لكن الغريب فى الأمر هو أن الشراح قد التزموا بشرح البيت الشعرى بمعزل عن بقية الأبيات فى القصيدة ، برغم ما يربط بينها أحياناً من التكامل المعنوى أو البنيوى ، كالجمل المتلازمة ، أو تركيب الحصر والاستثناء وما شابهه . . . ولم يشذّوا جميعهم عن ذلك إلاّ قليلاً . فهم لم ينظروا إلى القصيدة بوصفها وحدة معنوية ، ولم يعْنِهم أن يذكروا موضوعها ، وأن يقفوا على مختلف مراحلها ، وأن يؤلّفوا بينها .

أما منهجهم فى شرح البيت الشعرى فمتشابه كذلك ؛ إذ هم يوزعون الشرح فى قسمين كبيرين : شرح لغوى ، وشرح معنوى ؛ لكنهم لم يسلكوا طريقة مطردة جلية فى ترتيب القسمين . فمن الشرح ما هو معنوى خالص ، وتواتره ضعيف ؛ ومن الشرح ما هو لغوى خالص ، وتواتره ضعيف أيضا ؛ والأغلب أن يكون الشرح لغويا معنويا ، وأن تتقدّم فيه اللغة على المعنى ، ويكون الرّبط بينهما صريحاً بعبارات من قبيل : «والمعنى . . .» ، و «ويقول . . .» ، و «أراد . . .» .

١ - الشرح اللغوّى :

لقد كنا فصلنا فى بحثنا الشرح اللغوى عن الشرح المعنوى . وإنما كان ذلك فصلاً منهجياً ؛ لأنهما فى الأصل مترابطان ؛ فقد يكونان متداخلين متلازمين .

ولقد شهد الشرح اللغوى تطوراً ملحوظاً بين مرحلة النشأة ومرحلة القمة ، من القلّة إلى الوفرة ، ومن البساطة إلى التركيب والتّعقيد ؛ ففى مرحلة النشأة كان الشرح اللغوى ضعيف العدد ، وكان فى غاية الإيجاز . وقد تمثل فى غالب الأحيان فى شرح اللفظة بمرادفة لها ، فكان الشارح شحيحاً بعلمه وبجهده ، لا يعطى القارىء إلا القدر الضئيل من التفسير اللغوى الذى يستدعيه فهم البيت ، بل لعله مقصر أحياناً فى حق اللغة ، عندما يسكت عن توضيح بعض المفردات التى يتوقّف فهم البيت على إيضاحها .

ولقد مر الشرح اللغوى ــ قبل أن يبلغ أوجه مع المعرّى والتبريزى ــ بمرحلة انتقالية وسطى مع المرزوقى ، كان له فيها حظ أوفر من العناية ؛ فقد زاد عدده نسبياً ، وتوسع فيه الشارح بعض التوسّع .

أما أبو العلاء المعرى فكان القمة فى الشرح اللغوى ؛ كان بحرا لغويا زاخرا ، وكان يغدق على القارىء بفوائد لغوية جمّة ، تضاهى وتنافس المادة اللغوية فى أمهات المعاجم ؛ مثل « لسان العرب » ، إذ كان أبو العلاء ، وكذلك التبريزى ، حريصين على التعريف باشتقاق الكلمة ، والرجوع بها إلى المادة الثلاثية التى منها أخذت ؛ فإن كانت الكلمة المشروحة إسما فى حالة الجمع صيراه إلى المفرد ، وذكرا أصله . فإذا كان ثلاثياً مزيدا ذكرا وزنه ، وعادا به إلى الثلاثى المجرد فجاءا بمعناه الأصلى ، ثم بمعانيه الثوانى المتفرعة عن المعنى الأساسى الأول ، واستشهدا على ما يقدمان بشواهد شعرية خاصة وغزيرة . وكانت هذه السبيل فى الشرح اللغوى مطردة عند الرجلين ؛ وهى لا تكاد تختلف عن أعمال المعجميين ، لولا شمولها وإلمامها بجميع الأوزان المشتقة للمادة الثلاثية .

غير أن الشرح اللغوى سيعرف مع التبريزى ذاته تمهقرا وتراجعا فى عمقه واتساعه على أساس أن الإطالة فى بسط المعارف اللغوية قد تحيد بالقارىء عن الغرض الجوهرى من شرح الشعر ، ألا وهو توضيح المعانى ؛ فعاب تلك الإطالة ــ وإنْ كان قد وقع فيها ــ لكنه فى جانب مهم من شرحه توخى الشرح اللغوى الموجز . ولعلّه بذلك يمهد لمرحلة فى الشرح تلى القمة ، ويكون الاقتصار فيها على ما قلّ ودلّ .

٢ - النقد اللغوى :

كاد الشرح فى مرحلة النشأة مع الصولى يكون خلوا من الآراء النقدية الشخصية ؛ فلم ينر الشارح يفصح عن مواقفه الخاصّة إلاّ فى مناسبات قليلة ، كتلك التى انتقد فيها الخصوم أبا تمام فانبرى يدافع عنه متحاملاً تحاملاً صريحاً عليهم ، يدفعه إلى ذلك حبه لأبى تمام وتعصبه له . قال الصولى فى شرح بيت ١٨ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٥ : « قد عاب هذا على أبى تمام من لا يعلم الشعر ولا يعرف اللغة ؛ وأبو تمام شاعر قوى فى علم اللغة وأيام العرب وأخبارها وأمثالها ، وهو يستعمل هذا كثيراً فى شعره ، ويقصده ويطلبه ويعرف فيه ؛ وآفته عند قوم أنهم لا يفهمون محاسنه فيعادونه ، والأحمق عدو ما جهل . . . » .

فنقد الصولى لم يكن نقداً موضوعياً ؛ إذ هو لم يميّز ــ أو لم يفصل ــ بين الأثر وصاحبه ، فكان نقده مبنيا على مواقف مسبقة ، فيها إعجاب بالشاعر وإطراء له ، وفيها نقمة على المنتقدين وتطاول عليهم .

وكذلك صنع المرزوقى بعده ؛ فقد كان متعصبا لأبى تمام ، وقد أغلظ القول لمن طعن فى شعره ، فقال مثلا : « عدل هذا العائب عن طريقة الصواب ، وجهل ما قال أبو تمام فعدّه ذنبا . . . »[١٤] ، وبرأ أبا تمام من كل ما أُلصق به من التهم ، واضعا العيب فى غيره لا فى شعره . قال : « اعلم أن هذا المنكر لم يفهم عن الرجل ما قاله ، فأخذ ينكر عليه ما لم يدركه . . »[١٥] .

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نذكر بأنه ظهر فى القرن الرابع رجال جمعوا فى عملهم بين شرح الشعر ونقده ، بل لقد كانت أعمالهم إلى النقد أقرب ، ومنهم الحسن الآمدى ، الذى ألف كتاب « الموازنة بين أبى تمام والبحترى » ، وسعى إلى إقامة نقد نزيه وموضوعى ، مسبوق بشرح الشعر ، ومعتمد عليه ، يستخرج منه الحجج والأدلة المادية للفصل بين الشاعرين بأحكام معللة عادلة . قال الآمدى فى مقدمة كتابه : « . . . ولستُ أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ، لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرىء القيس والنابغة وزهير

والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم ، لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه . . . أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكنى أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، فأقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة وفى ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حينئذ على جملة كل واحد منهما ، إذا أحطت علماً بالجيد والردىء . . . . »(١٦) .

وهكذا يظهر من كلام الآمدى تحفظ واحتراز علمى ، وحرص على توفير شروط البحث الموضوعى المنصف . غير أن الحاصل سيكون على خلاف ذلك ؛ لأننا لا نكاد نتخطى الصفحة الأولى من مقدمته حتى نقف له على حكم مسبق فى الشاعرين ، يدعمه ما ورد فى غضون عمله ، وحكم عليه النقاد من أجله بالتعصّب على أبى تمام . قال الآمدى : « . . . وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة وذهب قوم إلى المساواة بينهما ، فإنهما لمختلفان : لأن البحترى أعرابى الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام . ولأن أبا تمامَ شديد التكليف صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة . . . » .

وعلى كل فإن « موازنة » الآمدى خطوة مباركة فى تاريخ النقد الأدبى العربى . وقد تجلت معها العلاقة الجدلية الوثيقة بين ظاهرتى الشرح والنقد . ولعلها كانت حافزا على أن يعدل الشراح من غلوائهم أحيانا ، وأن يعملوا على أن تكون أحكامهم لا انطباعية جائرة بل منطقية معللة .

والحق أن أحكام المعرى والتبريزى ــ وهما من أنصار أبى تمام ــ لم تكن متحمسة متوقدة توقدها عند الصولى والمرزوقى ؛ فقد كانت آراؤهما إلى الرصانة أميل . ولقد حاولا مرات عدة أن يدافعا عن أبى تمام بحجج يجتهدان فى أن تكون مقنعة ، يستمدانها من معانى البيت الشعرى ، أو يستقيانها من أحكام الشعر العربى ، أو من الواقع اللغوى ؛ فإذا أعوزهما ذلك ، عبرا عن ثقتهما فى علم أبى تمام ومعرفته ، فجوّزا أن يكون أبو تمام سمع الكلام الذى عيب عليه فى شعر قديم . قال أبو العلاء : « ويجوز أن يكون هذا غلطا على الطائى ممن عابه ؛ إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك . . . »(١٧) .

ولعل ما جعل أبا العلاء هادئا فى نقده ومواقفه ، معللا أحيانا لأحكامه ، ما عرف فيه من رصانة فى الطبع ، ورجاحة فى الفكر ، من جهة ، كما أنه لا يستبعد ــ من جهة أخرى ــ أن يكون لتطور النقد أثره فى نفسه ، لا سيما أن فاصلاً زمنيا كبيرا يُبعد ما بين الشاعر والشارح ، وأن هذا كان له دور فى إضعاف جذوة الخلاف المستعرة فى عهد الصولى .

(أ) - مواقف للشرّاح فى اللغة :

لقد اتخذ جميع الشراح مواقف متشابهة بل متطابقة فى نظرتهم إلى اللغة العربية ، ولم يكن لمرور الزمن وتطور عملية الشرح أى تأثير عليهم ؛ فلقد كان موقفهم جميعا موقفا معياريا تقعيديا للغة ، حيث قسموا اللغة من جهة إلى لغة عالية فصيحة حسنة ، ولغة وضيعة مبتذلة ورديئة من جهة أخرى . فإلى جانب تلفظهم جميعا بمثل هذه النعوت التقييمية فى اللغة ، كانت مصادرهم وشواهدهم اللغوية دليلا قاطعا على مراعاتهم للشروط الزمانية والمكانية التى حددها علماء اللغة لصحتها وفصاحتها . لقد استمدوا شواهدهم الشعرية أساسا من الشعر الجاهلى ومن شعر المخضرمين ومن شعر الأمويين ، وما كادوا يلتجئون إلى شعر المولدين العباسيين ، وكأنهم بذلك يؤكدون قول الأصمعى « ختم الشعر بابن هَرْمَة » ــ وقد توفى سنة ١٧٠ هـ . أما شواهدهم النثرية فهى خاصة من القرآن فالحديث فكلام بعض المقرئين أو الخلفاء الراشدين .

وقد لاحظنا أنه كانت لأبى العلاء المعرى مواقف لغوية طريفة وجريئة ، برغم إيمانه ــ كغيره من الشراح ــ باللغة العربية الفصيحة ، واحتجاجه عليها بشعر القدامى . وذلك أن المعرى قد أولى لغة العامة ولغة المولدين من العناية أكثر مما أولوا ، وكان لا ينكر عليهم لغتهم ، ولا يحقر منها ، بل كان يعدها واقعا لغويا يزكيه الاستعمال ، فاعترف به ، واعترف بأن تطور اللغة أمر بدهى ؛ ولذلك تميز عمله ، وامتاز بأنه كان يحرص على تتبع التطور الدلالى للكلمة المشروحة ، مبينا معناها الأصلى الأول ، ومعددا معانيها الثوانى التى اكتسبتها بمرور الزمن وتغير الأحوال .

وفى الجملة فقد كان الشراح ملتزمين فى عملهم بمبدأ المحافظة على سلامة اللغة ، والدفاع عنها ، خشية أن تنحط ، وأن تتسرب إليها الأخطاء والتحريف والتشويه ، لاسيما فى المدن وفى التخوم ، حيث الاختلاط بالأعاجم أكثر .

وتلك وجهة نظر لا تؤيدها ــ طبعا ــ الاتجاهات اللسانية الحديثة ، المؤمنة بتطور اللغة ، والساعية إلى تحليل الكلام البشرى ، وتحسس النظم التى يقوم عليها ، دون تفضيل لغة على أخرى ، أو عصر على عصر .

(ب) - الاتساع اللغوى :

تسعى الأسلوبية إلى إدراك الخصائص المميزة للأثر الأدبى بالاعتماد على حجج مادية من النص ، تبرز طرافته ووحدانيته . وهذه ليست مهمة يسيرة إذا قارناها بالملاحظات الأسلوبية الانطباعية السطحية ، التى كان يبديها الناس فيما يقرؤ ون فيقولون : أسلوب جميل ورائع وجذاب . . . أو أسلوب ضعيف أو ردىء ، ولا يحاولون تعليل هذه الملاحظات بأدلة تستنبط من النص ، وتخضع لمعايير علمية واضحة ، تقنع بطرافة الأسلوب وبجماله أو بقبحه .

ولعل من أحدث ما تقترحه الأسلوبية للوقوف على الخصائص الأسلوبية للأثر الأدبى ظاهرة الخروج عن الحدود المألوفة للكتابة . ولقد جرت فى ذلك محاولات تطبيقية عدة ، برغم ما وجده المنظرون من الصعوبة فى تعريف الحد المألوف الطبيعى فى الإنشاء .

غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية ــ على حداثتها ــ كان الشراح العرب قد تفطنوا لها وتكلموا فيها على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبى تمام ؛ وإن كانت لم تصطبغ عندهم بالصبغة العلمية التى لها اليوم . وهذا أمر بدهى ومشروع فى سنة تطور العلوم .

فى مرحلة نشأة شرح الشعر لم يثر الصولى هذه المسألة ؛ وكل ما فى

الأمر أنه أحس بها ولمح إليها تلميحاً خفياً ، وذلك عندما عاب بعض الخصوم على أبي تمام استعمال بعض الصور أو بعض العبارات التى لم يألفها الناس ؛ وفى ذلك مخالفة ومجاوزة للعادة ، كقوله مثلا :

كَانُوا بُرُودَ زَمَانِهِم فَتَصَدَّعُوا
فكأنما لَبِسَ الزمان الصوفا

قال الصولى : « قالوا : كيف يلبس الزمان الصوف ؟ . . . »

أما فى مرحلة القمة فقد كان لظاهرة الخروج عن التعبير المألوف صدى كبير عند الشراح ، لاسيما عند أبى العلاء المعرى والتبريزى ؛ فقد نبها إلى مواضع فى شعر أبى تمام كان الشاعر فيها مبتدعا مبتكرا لصيغ تعبيرية جديدة لم يسبقه إليها واحد من الشعراء قبله ، ونبها إلى مواضع أخرى كانت العبارة فيها مخالفة للاستعمال الجارى فى كلام العرب ، وذلك بأن يؤلف أبو تمام بين الألفاظ تأليفاً مغايراً للمعتاد ، ويجمع بينها فى علاقات جديدة لم تكن قبل أن يستحدثها أبو تمام ؛ إذ كانت تلك الألفاظ قبل أن يربط بينها الشاعر تنتسب إلى ميادين ومجالات متباعدة عند العرب .

ولقد شعر المعرى والتبريزى أن هذا الابتكار والتمرد على القوالب والعبارات العربية الجاهزة المألوفة جانب مميز لشعر أبى تمام ، وركن أساسى من أركان ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائى » . ولقد كانا واعيين بهذه الظاهرة تمام الوعى ، مدركين لها تمام الإدراك ، فاصطلحا عليها بمصطلحات عدة نرى من المفيد أن نقدم فيها ثبتا يعكس من جهة عناية الشراح العرب بهذه المزيّة الأسلوبية ، ونريده ــ من جهة أخرى ــ منارا يعين على الاهتداء إلى أقوم المصطلحات للتعبير عنها ، لا سيما أن دارسينا اليوم مختلفون فى تسميتها .

وسنعقب ذلك بثبتٍ فى الاستعمالات اللغوية الطريفة عند أبى تمام ، تكشف جانباً مهماً من خصائص أسلوبه وتمثل مادة لا بأس بها ، تهدى إلى بعض الأساليب الشعرية العربية بعامة ، وتصلح أن تكون أداة عمل فى البحث الأسلوبى الحديث ، بخاصة أن الشراح فى القرنين الرابع والخامس للهجرة عدوها ظاهرة لغوية صرفا؛ ولم يحاولوا تحليلها تحليلا بلاغياً، فيوضحوا ما تتضمنه من التشابيه أو الصور المجازية ، وما يرتسم فى خاطر القارىء من الأحاسيس والرؤى . ثم يلى ذلك جدول يجمع ما استخرجه المعرى والتبريزى من الألفاظ والصيغ التى ترددت وكثرت فى شعر أبى تمام ، وهى قليلة . ولم يحاول الشارحان بيان الأسباب التى جعلت أبا تمام يميل إلى تلك الكلمات والأوزان ويفضلها على غيرها .

وقد اجتهدنا فى أن تكون هذه الجداول تامّة جامعة . غير أننا لا نستبعد أن نقع أحياناً فى قصور وسهو ، نظراً لاتساع المادة ، فتكون إذن هذه الأثبات قابلة لبعض الإضافات .

المصطلحات فى الاتّساع اللّغوى

المصطلح	الشارح	نمــاذج
الاتّساع	ع/ز	بـ ١٣ ق ٣ ج ١/بـ ٢٣ ق ٤٧٧ ج ٤
التوسّع	ع	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤
الاستعارة	ع/ز	بـ ٣٣ ق ٣١ ج ١/بـ ٣٧ ق ٥ ج ١
الاجْتراء	ع/ز	بـ ٧ ق ٣٦٣ ج ٤/بـ ٤٥ ق ٣ ج ١
المجاز	ع/ز	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤/ب ٥ ق ٦٨ ج ٢
المجاوزة	ز	بـ١ ق ٤٥ ج ٢
النّقل	ز	بـ١٨ ق ٨ ج ١
الإخراج	ز	بـ ١٠ ق ٧ ج ١

الاستعمالات اللغوية الطريفة فى شعر أبى تمام

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشاهد
فِرْكُ النّساء	أصل الفِرك للحيوان	الفِرك : البغض	ع	ب ٥٣ ق ١٢ ج ١ ص ١٧٢
الرّاحُ الخَرْقَاءُ	المرأةُ الخرقاء	لا تُحسن العمل	ع	ب ١٣ ق ٢ ج ١ ص ٢٩
طَرْفٌ قُلْقُلٌ	رجل قُلْقُل	كثير الحركة	ع	بـ ٤ ق ١١٩ ج ٣ ص ٥٨
دهر طويل عريض	دهرٍ طويل لا عريض		ع	ب ٢ ق ١٢٤ ج ٣ ص ٧٢
نَفْسٌ فَضَاءٌ	أرْض فضاءٌ	واسعة	ع	بـ ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص١٧
مُضِيء المقاتل	غير مستعمل	ظهرت مقاتله	ع	ب ٢٦ ق ١٢٦ ج ٨ ص ٨٦
مُظلِم الأحشاء	» »		ع	» » »
حَيَّةُ ضارية	» »		ع	ب ٨ ق ٧٢ ج ٢ ص ١٩٩
حَيَّةُ اللّيل	حيَّةُ الجبل ــ حيَّة الوادى		ع	ب ٣٩ ق ١٢ ج ١ ص ١٦٨
مَخْضُ البخيلة	مَخْضُ اللّبن		ع	ب ١٩ ق ٣ ج١ ص ٤٩
الهَوَى الوَسْنَانُ	غير مستعمل	الناعس	ع	ب ٣ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٣
كسوف الكوكب	كسفت الشمس ــ خسف القمر		ع	ب ٢٧ ق ٩١ ج ٢ ص ٣٢٧
سَهْمٌ ذو نصلَيْن	رُمحٌ ذو نصْلَيْن		ع	ب ٨ ق ٨٥ ج ٢ ص ٢٨٥
عُرفٌ ضَرْبٌ	رَجُل ضَرْبٌ ــ مطر ضَرْب	خفيف الجسم	ز	ب ٢٧ ق ١٦٠ ج ٣ ص ٢٩٣

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشـاهد
جَعَل للأسنّة هـدفا	الهدف للسهام لا للرّماح		ز	ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧
أسـد أربـد	من صفـات الحيـة	الدّاهيـة	ز	ب ٢٥ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤
كلّ شيء غَثّ	الغثاثة في الحديث	لم يكن سمينا	ز	ب ٣٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٦٦
السّحابة الفـارق	النـاقة الفـارق	تنفرد فلا تختلف	ز	ب ٢ ق ٣٩٧ ج ٤ ص ٣٩٣
هَضْبٌ تليـد	مـال تليـد	قـديم	ز	ب ٤٠ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٢٠
جنـا في قناة المـكارم	يقال في الإنسان والحيوان	الانحناء	ز	ب ٢ ق ١٤٩ ج ٣ ص ٢٥٧
القَدُّ للشِّيَم	القَدُّ للأديم	قطع	ز	ب ٣٢ ق ١٤٨ ج ٣ ص ٢٥٥
شُـعلة في المفارق	شُعْلة في الأذناب	بياض	ز	ب ٦ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٢٣
شِعْبُ الرَّجا	شِعْبُ الجبـل	الطريق	ز	ب ٥٣ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣
نُكِسَ الثَّغْـرُ	نُكِسَ المـريض	عاوده المرض	ز	ب ٥٤ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣
الحاجَةُ العُشَرَاء	الناقة العشراء	تهيم فتنتج	ز	
ظَنٌّ رُفَـاتٌ	هو للعظام البالية	الحُطام	ز	ب ٧ ق ٢٢ ج ١ ص ٢٨٣
الدّم الآنِيّ	المـاء الآنِيّ	الحـار	ز	ب ٢٣ ق ٣ ج ١ ص ٥٢
كَلكَل بَأسِهِ	أصـله للحيـوان	الصّـدر	ز	ب ١٧ ق ١٦ ج ١ ص ٢٢٤
نُعْمَى لَدْنَـةٌ	للثـوب ـ للأخـلاق	نديّة	ز	ب ٥ ق ٤٢ ج ٢ ص ٦
للدّهـر نابان	الأنيـاب للحيوان ـ للبعير		ز	ب ٤٣ ق ٩٧ ج ٢ ص ٣٨٧
تَهِشُّ عِرَاصُ المغنى	الهشاشة للإنسان	البشر والأريحية	ز	ب ١٨ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠٤
اليومُ غَضْبان	الغضب للإنسـان		ز	ب ١٢ ق ٢١ ج ١ ص ٢٨٠
حَـزَّ شفرة القضاء	غير مستعمل		ز	ب ٣٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩
رَجُـلٌ عَـوْدٌ	للمُسِنّ من الإبـل	قـديم	ز	ب ٢٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٨
نُطْفَةُ الوَجْـهِ	نُطْفَـة المـاء	الماء القليل	ز	ب ١٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٤
جِرْيَةُ الأعـداء	جِـرْيَةُ السّـيل	سيلان	ز	ب ١٣ ق ٤٥ ج ٢ ص ١٣
أثْقَبَ زُحَـل نارَهُ	ثقبت نارُ فـلان	بلغ ما يريد	ز	ب ٣ ق ٢٠٢ ج ٤ ص ١٢١
سابغة الشباب	للقميص ، للرداء ـ برد الشباب	جرى فيها الشباب	ع	ب ٩ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٠٠
رِقّةُ البـرد	صفاقة البرد ودقّته		ز	ب ٢٢ ق ٥١ ج ٢ ص ٢٥٤
رِقَّـة القـدِّ	قَـدٌّ لطيف رشيق		ز	ـ ـ ـ

صيغ صرفية طريفة

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدّلالة	الشارح	الشاهد
الجَفِـيرُ	الجَفْـرُ	البئر	ع	ب ٥٩ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٩
ثوبٌ فاضِـل	ثَوْبٌ فُضُـل	ليس على المرأة غيره	ع	ب ٩ ق ١١ ج ١ ص ١٤٩
أغاضَ المـاءُ	غـاضَ المـاءُ	غارَ ـ نَضَبَ	ع	ب ٩ ق ٤٨ ج ٢ ص ٤٦
أسْطَمْتَـه	سَطَمتَ السكين أو السّيف	حدّدته	ع	ب ٤ ق ١٤٦ ج ٣ ص ٢٤٥
إطّـأدَ	غير مسـتعمل		ع	ب ١٤ ق ١١١ ج ٣ ص ٨
شَـحَبَ	شـاحِبٌ	متغيّر	ع	ب ٢٨ ق ٣ ج ١ ص ٥٤
حَضْرَمْتَ دَهْري	غير مسـتعمل	نسبة إلى حضرموت	ع	ب ٧ ق ٣٦٣ ج ٤ ص ٣٣٧
الظّمْـاءُ	الظَّمَـأُ		ع/ز	ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤
وَلُـوعٌ	مُـولَعٌ		ز	ب ٢ ق ٢١٥ ج ٤ ص ١٥٥

ألفــاظ تردّدت فى شعر أبى تمــام

ع	=	الألَى بمعنى الأُوَلْ	(ب ٣ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٣)
ز	=	الشــآم عـلى وزن فعــال وهــو شــاذّ	(ب ٢٤ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٤)
ز	=	الظَمــــاء بالمَـــدّ	(ب ٢٦ ق ٤٣٣ ج ٤ ص ٤٥٥)
ع	=	(ريـح) الجنـوب عـلى معنى الحمـد	(ب ١ ق ١٢١ ج ٣ ص ٦١)
ع	=	(ريـح) الشمـال عـلى معنى الـذم	(ب = = =)
ز	=	نعت ومنعــوت مـن مــادّة واحــدة :	عودكَ عُودٌ (ب ٢٢ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤)
ز	=	أسماء بعض الجبال :	رَضْـوى ــ قُدْسُ ــ يَذْبل ــ عَمَاية ــ مُتَالِعٌ ــ مُوَاسِلُ (ب ٢١ ق ٢٠٠ ج ٤ ص ١١٧)

٣ - شرح المعانى :

هناك عناصر قارة فى شرح المعانى عثرنا عليها عند الشراح جميعا ، لا فرق فى ذلك بين شراح العهـد الأوّل ، عهدِ النشـأة ، أو العهد الثانى ، عهد القمّة . وأبرز تلك العناصر اهتمام الشرّاح بتـوضيح معانى البيت الشعرى ؛ فقد كانوا على اتفاق فى أن غرضهم الأسمى من عملهم هو شرح المعانى ، وما خلا ذلك فـأدوات مساعـدة على الإفصاح عنها . قال الصولى فى مقدمة شرحه : « . . . إتباعى أخباره بعمل شعره . . . حتى لا يشذّ منه حرف ، ولا يغمض منه معنىً ، ولا ينْبو عنه فهْمٌ . . . » .

وقال المرزوقى فى مقدّمة عمله : « . . . حتّى حصل على حدّ يملك الناظر فيه مع أدنى تأمّل عنان هذا الشعر وزمامه ، ويخبر المذاكر بعد أيسر تمرّس به غرض هذا الشاعر وسهامه . . . » . وقال التبريزى : « . . . إنّ فى شعره صنعةً لا يكاد يخلو منها ، ومواضع مشكلة تصعب على كثيرمن النّاس ، لاسيّما على مَنْ لا يستأنس بطريقته ، فيقع لذلك فى خَلَل ، لأن شعر غيره يقرُب مُتناوَله ، ويسهل على القارىء التوصل إلى معرفة معانيه وأغراضه» .

ومن العناصر المهمة المشتركة فى شرح المعانى ميل الشراح إلى سلخ البيت عند تفسيره ؛ فهم فى مناسبات كثيرة يعيدون نثرا ما كان قاله الشاعر نظما ، فيُحاكونه محاكاة تكاد تكون تامة فى بنية الكلام وترتيب المعانى ، وحتى الألفاظ والعبارات التىّ ينْتقيها للدّلالة على الأفكار .

ولقد انحصرت زيادات الشرّاح فى ملاحظات هامشية بـديهية ، تعلل ما فى البيت من الأحداث ، أو تبين الحالـة التى يكون عليهـا الأشخاص فيه .

ولقد حاول جميع الشراح أن يقفوا على مواطن الاقتباس فى شعر أبى تمام ، فتنبّهوا ونبهوا إلى المعانى التى قد يكون الشاعر أخذها من غيره ، واهتموا جميعا أيضا بتقديم الأخبار الخارجة عن البيت ، الموضّحـة لحقائق وأحداث تاريخية ، يلمّح إليها أبو تمام ، ولا ينجلى ما فى البيت من الغموض إلاّ بذكرها ، وهى أخبار كثيرة تدل على أن معرفة تاريخ العرب كانت أمرا ضروريا للشاعر المدّاح ، ومن ثم للشـارح الذى يوضح معانيه .

غير أنه توجد إلى جانب العناصر المشتركة عناصر مميزة لكل عهد ؛ ففى عهد النشأة اقتصر شرح المعانى على العناصر التى ذكرناها ، وكان شرحا فى غاية الإيجاز والاختصار ، برزت فيه بخاصة محاكاة الصولى للشاعر ، وتوضيحه لمواطن الاقتباس .

ولقد أضاف المـرزوقى فى مرحلة انتقـالية عنـاية بمـوضـوع البيت الشعرى وتلخيصه بأسلوب شخصى ، تظهر فيه الأفكار الرئيسية ، ومهّد بصورة محتشمة إلى طريقة فى الشرح ستتجلّى واضحة فى مرحلة القمة ، وهى استخدام النحو والبلاغة لتوضيح المعانى . أما استخدام النحو فيتمثل فى توضيح وظيفة المفردات وإعرابها وترتيبها ؛ وبذلك ينجلى دورها المعنوى ، وتتضح علاقتها بغيرها من عناصر الكلام . أما استخدام البلاغة فكان خاصة فى تفسير ما فى البيت من الاستعارة والتشبيه ، بذكر عناصر التشبيه وأوجه الشبه . والنحو والبلاغة أداتان ناجحتان تقرهما اليوم البيداجوجية ، وتدعو إلى الاستعانة بهما للتدرج بالمتعلم إلى اكتشاف المعانى فى شرح النصوص .

أما مرحلة القمة فقد ألفت بين كل ما ورد من الأسباب فى شرح المعـانى ، وبرزت فيهـا الاستعانـة بـالـوظيفـة الإعـرابيـة والجـوانب البلاغية . لكن الطريف هنا هو أنه بتأثير البعد الزمنى عن الشاعر ، وما ترتب عليه من اختلاف الرواية والتأويل ، ظهر مع أبى العـلاء المعرى بخاصة ميل إلى الإلمام بمختلف الوجوه فى البيت ، وكان له مع الصولى وجه واحد ؛ فقد سعى أبو العلاء إلى جمع كل ما قاله الشراح قبله ، وناظر بين التخريجات المتعددة ، فرضى بالبعض منها أحيانا ، واقترح لها بديلا شخصيا أحيانا أخرى ، حتى يكون البيت فى أجمل صورة .

وفى الجملة فقد طغى الشرح اللغوى على الشرح المعنوى بغزارته وتشعبه ، فى حين كان شرح المعانى وجيزا نسبيا ، إلا أنه على صغر حجمـه لم يكن المعرى ولا التبـريزى يغفـلان عنه فى جـل مواضـع شرحهما .

٤ - النقد المعنوى :

كان النقد المعنوى فى مرحلة النشأة مفقودا ، اللهم إلا مـا أورده الصولى عند الكلام عن المعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام ؛ فقـد عـدد ما أخذه أبو تمام عن السلف ، ولم يعد ذلك من السرقات التى تشين الشاعر وتطعن فى كفاءته ومقدرته على ابتداع المعانى ، بل على العكس من ذلـك ، عد الصـولى أبا تمـام مجيدا ومبـدعاً بـرغم اقتفـائه لأثر الأقدمين . قال الصولى يخاطب مزاحم بن فاتك ، وقد ألف له أخبار أبى تمام : «اعلم ــ أعزك الله ــ أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كـان السبـق لـلأوائـل بحـق الاختـراع والابتـلاء والـطبـع والاكتفاء . . .» . . . ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ،

ويصبون على قوالبهم ، ويستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده ، وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى لم يتكلم القدماء بها ، ومعانى أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»[١٨] .

«وليس أحد من الشعراء ـ أعزك الله ـ يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبى تمام ؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ووشحه ببديعه ، وتمم معناه ، فكان أحق به ؛ وكذلك الحكم فى الأخذ عند العلماء بالشعر»[١٩] .

ولقد تكلم الآمدى فى «الموازنة» عن هذه الظاهرة ، وأفرد لها كتابا سمّاه «فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر» . قال فيه ياقوت «وله أيضا كتاب الخاص والمشترك ، تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعانى التى تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم . . . »[٢٠] .

ونحن نورد فيما يلى قولا مختصرا للآمدى فى هذه المسألة ، نظرا لأهميته . قال الآمدى : «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر . . . » . وقال : «وأنا أبين ما أخذه البحترى من أبى تمام على الصحة دون ما اشتركا فيه ؛ إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فى كثير من المعانى ، لاسيما ما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله . . . » . وقال : «إنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك . . . »[٢١] .

وعلى كل فالصولى والآمدى يقران بأن المعانى فى الشعر مشتركة وخاصة . وقد استعرض الآمدى فى «الموازنة» مواضع كثيرة كان أبو تمام فيها سارقا ، فى حين لم يكن أبو تمام فى عين الصولى وسائر الشراح بعده آخذا مقتبسا ، بل مضيفا مجددا ؛ فلم ينعته واحد منهم بالسرقة أو الضعف .

ولقد ظل الكلام عن المعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام سطحيا غامضا مع الصولى ، لكن الشراح فى طور القمة رفعوا عن هذه القضية ما اكتنفها من الغموض ، بأن بينوا ما فى شعر أبى تمام من المعانى المشتركة ومن المعانى الخاصة ، وكذلك المعانى التى ترددت فى شعره أكثر من غيرها .

أما المعانى الخاصة فى شعره فهى فى الحقيقة متولدة عن التراكيب الخاصة التى استحدثها . وقد أدرجناها آنفا فى قسم اللغة عند الكلام عن الاتساع اللغوى ؛ وما ذلك إلا لأن الشراح رأوا فيها أولا وقبل كل شىء استعارات طريفة ، ولم يكادوا يأبهون بالشحنة الدلالية الجديدة فيها .

ولعلهم فى ذلك كانوا مقصرين ؛ لأن المتحاملين على أبى تمام كانوا قد عابوا عليه إسرافه فى البديع إلى حد الغموض والتعسف ، وأنكروا عليه أن يكون مجددا فى معانى الشعر ، خارجا عما ألفه العرب وتوارثوه فى مختلف الأغراض .

بقى الآن أن نقدم قائمة فى ما وقعنا عليه من المعانى المترددة فى شعر أبى تمام ، التى تمثل ظاهرة مميزة فى شعره ، ثم المعانى المشتركة التى سبق للشعراء أن طرقوها قبل أبى تمام .

(أ) المعانى المترددة فى شعر أبى تمام :

- ع/ز : تكرم الشاعر بما جاد به عليه الممدوح (ب ٤ ق ١٦٨ ح ٣ ص ٣٣٣) .
- ع : الرفاق ينشدون شعره ويتغنون به ، يتعللون بذلك فى السفر (ب ١٥ و ١٦ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٧) .
- ع : تشبيه الرجل الشديد بالحية (ب ٢٠ ق ٣٠ ج ١ ص ٣٢٦) .
- ع : الطائى من وصّاف الخمر (ب ١٥ ق ٢ ج ١ ص ٣٠) .
- ع : تردد فى شعره ذكر الجنوب على معنى الحمد وذكر الشمال على معنى الذم .

ملاحظة : لقد ترددت فى شعر أبى تمام ظواهر أخرى فى مجالات مختلفة سنأتى عليها فى الإبّان .

(ب) المعانى المشتركة : ترددت عند الطائى وعند غيره :

- المعانى فى المدح :
- ز : «وهم يحمدون الرجل بقلة النوم ويذمونه بكثرته» (ب ٢٦ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٩) .
- ز : «هذا معنى يوصف به الممدوحون ، يقول : هؤلاء القوم إذا قتل منهم قتيل لم يبكوه حتى يأخذوا بثأره» (ب ٢٢ ق ٤١ ج ١ ص ٤٣٣) .
- ز : «يحمد المتباله الذى يؤديه ذلك إلى السخاء والتغاضى عن عثرات الصديق والصاحب» . (ب ٣١ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩) .
- ز : يصفه بسرعة القرى ، لأن ذلك مما يحمد فى الرجل . وإذا وصفوا بتأخر الطعام فإن ذلك عندهم من التناهى فى الذم» . (ب ١٦ ق ١٧٤ ج ٣ ص ٣٤٨) .
- ز : «هذا معنى يتردد كثيرا ؛ وإنما هو عبارة عن قولك فلان يبذل ماله ويحمى عرضه» . (ب ١٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٤١) .
- ز . ع : «وكانت العرب تصف الرجل بأنه يُحذى نعال السِّبت ؛ لأنهم يرون ذلك تميزا من عامة الناس ؛ لأن كثيرا منهم يمشون حفاة ، ويتخذون نعالا من جلود إبل ، وطالما كانت من جلد ميتة (ب ٢٣ ق ٧٩ ج ٢ ص ٣٥٢) .
- ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ، وإنما يريدون عزه وثباته (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .
- ع : وهم يثنون على الهزال إذا كان فى طلب مجد وسمو ، ويذمون السمن (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .
- ع : لم تزل العرب تصف الإنسان بالتطوح والاغتراب (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .
- ع : العرب تمدح بقدم السؤدد والشرف ، وتذم بالأحدث القريب (ب ١٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩) .
- ع : وقد سبّوا فى الشعر بحدوث الإمرة (ب ٢ ق ٧٥ ج ٢ ص ٢١٨) .

- ع : وجعله ذلول الركائب لأن العرب تصف ذلك ويعنون أن الرجل إذا أراد أمراً فعله ، فكأن ركابه تطيعه على ما يريد ؛ لأنه لا مدح للرجل إذا كانت ناقته ذلولا ؛ إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك وهم يحمدون على تذليل الصعاب . . . (ب ٤٠ ق ٦٨ ج ٢ ص ١٧٥) .
- ع : العرب تمدح بعقر الإبل ، وتؤبن الهالك بذلك (ب ٤ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٤) .
- ع : يثنون على القوم بترك الصياح فى الحرب ، وذلك أشبه بأهل الرياسة (ب ٣٣ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٦) .
- ع : صاروا يصفون الرئيس بالبطريق . وإنما يريدون به المدح وعظم الشان (بـ ٣٥ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٧) .
- ع : الرجل يعاب بإخلاف الوعد (ب ٢٢ ق ٤٧ ج ٢ ص ٣٧) .

- معانى الغزل :
- ز : « . . إنما يستحب سمرة الشفتين ؛ لأن بياض الثغر به يتبين ويظهر أكثر» . (ب ٦ ق ٤١ ج ١ ص ٤٨٥) .
- ز : « . . . كأنه جعل الريق فى الفم كالماء بالجمد ، على عادتهم فى وصف الثغر بالبارد والخَصِر ، لتردده بين الأسنان ، وابيضاض الثنايا ، وكثرة ظلمها» . (ب ٧ ق ٤١ ج ١ ص ٤٢٥) .
- ع : قد يحتمل أن يفتعل الشاعر أسماء لغير موجودين فيستعين بها فى القافية وحشو البيت . . . فيحتمل أن تكون هذه أسماء نساء موجودات ، ولا يمتنع أن يكن فى العدم ؛ لأن الشعر بنى على ذلك . (ب ١ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١١) .
- ع : يريد أن الدمع سال منها فكشف ما كان يستر من المودة . وهذا المعنى يتردد فى الشعر القديم والمحدث .
- ع : الشعراء تصف ما على الهوادج من الزينة ، فوجب أن يكون من فى الهودج أحسن ملبسا منه (ب ٤ ق ١٠٩ ج ٢ ص ٤٥٧) .
- ع : الأسنان إذا كانت كالشوك فى الصغر فإنها لا تستحسن (بـ ٦ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٧) .
- ع : إن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها فى النعت (بـ ٥ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣) .

- المعانى فى وصف الخيل :
- ع : وصف الإبل بالإسراع فتتعب الحادى وتسبقه (بـ ٩ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تصف الفرس بأنه ريّان الأعلى ، ظمآن الأسفل (بـ ٦ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .
- ع : وهم يصفون الإبل إذا أعيت بأن عيونها تدمع ، فكأنها قد أصابها شوك الطلح (بـ ١١ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تكره من الخيل البطىء العرق ، وتسميه صلودا ، وتذم سريع العرق وتسميه هشا ؛ وإنما يحمد ما كان متوسطا بين الأمرين (بـ ٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٧) .

- المعانى فى موضوعات مختلفة :
- ز : والشعراء مولعة بذم الدهر (ب ١٦ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٤) .
- ع : الشعراء تذكر الدجن والشرب فيه (ب ٥ ق ٣٥ ج ١ ص ٣٧٠) .
- ع : وصفهم للخطب الشديد بالسواد تشبيها بالليل المظلم (ب ٢٠ ق ٣ ج ١ ص ٥٠) .
- ع : يجعلون للهم قرى (ب ١٠ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٤) .

مشاغل الشرّاح :

١ - الرّواية :

إنّ قضية الرواية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بفهم الشعر وشرحه . ولقد استفحل أمرها تدريجاً من مرحلة النشأة إلى مرحلة القمّة .

ففى مرحلة النشأة لم تُمثل رواية الشعر مشكلا ؛ فقلما تعرض الصولى إلى رواية مخالفة لِما يورده . وفى الحالات القليلة التى فعل فيها ذلك لم يتجاوز الأمر عنده الملاحظة البسيطة الخاطفة . ومرد ذلك إلى قرب عهد الصولى بأبى تمام ، واعتماده فى رواية شعره وشرحه على أبى مالك ، وكان أحد أصحاب أبى تمام ؛ عاشره وروى عنه شعره ، فاطمأن إليه الصولى ، ووثق به ، وأعرض عمن سواه .

غير أن الكلام عن الرواية سيكثر ، والقضية ستتشعب نسبياً مع المرزوقى ؛ إذ هو لن يقنع أحياناً بمجرد التنبيه إلى اختلاف الرواية ، بل سيبين ما لكل رواية من تأثير فى معانى البيت ، وربما فى غيرها من الروايات .

أما فى طور القمة فستصبح رواية شعر أبى تمام قضية قائمة بنفسها ، وستتضافر عوامل عدة لتعقيدها ؛ منها البعد الزمنى عن عصر الشاعر ، وما ينشأ عن التناقل الشفوى من التصحيف فى الإنشاد ؛ ومنها أن أبا تمام رئيس مذهب فى الشعر ، كان له أعداء وكان له أنصار . ويبدو أن هؤلاء وأولئك قد عمدوا إلى شعره يتعمدون تزيينه أو تشويهه ، فكان أن تعددت الروايات ، لا يكاد يخلو منها بيت من أبيات الشاعر . وقد تصدى المعرى بخاصة لهذه المسألة ، فكان يذكر الروايات المختلفة للبيت ، ويشرح فى ضوئها المعانى ، فإذا لم ير فيها عيباً جوزها جميعاً ، وإلا رفض من الروايات ما يستضعفه ، معتمداً على مقاييس أهمها خصائص شعر أبى تمام ومذهبه ، ثم المعانى المشتركة فى الشعر العربى ، ثم ما يستوجبه المنطق وطبيعة الأشياء ، وأخيراً علاقات الأبيات بعضها ببعض . وكأن الغاية من كل هذا العمل إنما هى تخريج شعر أبى تمام فى صورة جميلة ، خالية من العيوب والنقائص ، ولو كلف ذلك أبا العلاء أن يقترح للبيت رواية يختلقها ، ويرى أن المعنى بها سيكون سليماً .

ولم يكن يهم أبا العلاء الكلام عن رأيه الشخصى فى البيت ، أو وصف مشاعره وما انطبع فى نفسه ، بقدر ما كان يهمه التحقيق فى صحة الرواية ، والإفصاح عن مقاصد الشاعر . وهذا ما تحاول الدراسات الأسلوبية الحديثة تفاديه ، داعية إلى ربط العلاقة بين القارىء والأثر ، لا بين الأديب وأثره .

٢ - العـــروض :

القواعد العروضية هى ــ بدون شك ــ أهم ما يميز النص الشعرى عن النص النثرى فى شكله على الأقل . لكن الشراح فى مرحلة النشأة

لم يأبهوا بالجانب العروضي ، فنحن لم نعثر عند الصولي إلا على ملاحظة عروضية واحدة ، ولم يتطرق المرزوقي بعده للعروض إلا قليلاً ، في حين أن المعري والتبريزي قد أوفيا – في طور القمة – الظواهر العروضية حظها ؛ فنبها إلى الضرورة الشعرية بخاصة ، وإلى بعض الزحافات وعيوب القافية ، واستعملا في ذلك مصطلحات عدة ، دلت – على ما فيها من الاضطراب – على أن هذا العلم كان قد بلغ في عصرهما شأناً كبيراً ، تطبيقاً وتنظيراً .

وقد اتخذ التبريزي في تقديم جميع قصائد الديوان مسلكاً قاراً ، يتمثل في التعريف ببحر القصيدة ونوع ضربها . وأشار المعري مرة إلى استعمال أبي تمام لبحر لم يذكره الخليل[22] ، وإلى أن ظاهرة « الإلجاء » مما تردد كثيراً في شعر أبي تمام . غير أننا لم نر هؤلاء الشراح يلتفتون إلى الجانب الإيقاعي النغمي في شعر أبي تمام ، وكأنهم ينسون وهم يشرحون الشعر أنه جُعل عند العرب أولاً وقبل كل شيء لِيُنْشد وليسمع فتستسيغه الأذن وتطرب له النفس ، وقد لا يُدرك الذهن من معانيه إلا قليلاً .

وفيما يلي ثَبْتاً لأهم المصطلحات التي جاءت عند المعري والتبريزي :

– ع : **الإلجاء** : أن يلجأ الشاعر إلى أسماء بعض الأشياء أو الأعلام في القافية بخاصة من أجل احترام الوزن والروي ؛ ولو غيرنا تلك الأسماء بغيرها لم يفسد معنى البيت . مثال :

لَمْ يُلْبِس اللهُ نُوحاً فَضْلَ نِعْمَتِهِ
إلاَّ لِمَا بَثَّهُ مِنْ شُكْرِهِ نُوحُ

« . . . القصيدة لو كانت على السّين لَصَلُح أن يجعل مكان « نوح » « موسى » ، ولو كانت على الدّال لَصَلُح أن يجعل مكانه « هُوداً » . (ب ٣ ق ٣٢ ج ١ ص ٣٤٠) .

– ع : **الإيطاء** : أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد .

– ع : **التضمين** : معروف عند المحدثين .

– ع : **الاستزادة** : هي التضمين عند القدامى . « كانت الشعراء في القديم يأخذ بعضهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يُسمى التضمين . . . » .

– ع : « كان الشعراء في القديم إذا جاءوا بالفعل جاءوا بمصدره في القافية » . ولم يذكر المعري لذلك مصطلحاً .

– ع : لم يقتصر الإشباع على الروي فحسب ، بل وقع إشباع آخر العروض ، بل حتى بعض الكلمات في الحشو ، وهذا هو « **الإكفاء** » عند ابن رشيق .

– ز : **الإقواء** : مُخْتَلف فيه ، وهو مُجْمَع على أنه عيب :
– فأظهر الأقوال وأكثرها أنه اختلاف الإعراب في القافية .
– قال قوم هو الإكفاء .
– قال آخرون : الإقواء كل عيب يجيء في آخر البيت .

– ز : **السناد** :
– قيل كل عيب في القافية فهو سناد .
– المحققون من أهل العلم يجعلون السناد ضروباً ، وهو تغير حركة أو حرف ، مثل أن يجيء « سالِم » مع « آدَم » أو « جَمَل » مع « ثَمِيل » .

٣ – البلاغة :

لقد شعر الشراح العرب أن البلاغة من مقومات الخلق الأدبي ، لا سيما في الشعر . وقد تنبهوا إلى منزلة البلاغة في شعر أبي تمام بخاصة ، وعدوا حرصه على التجديد في الاستعارة والتشبيه ، وإغراق نظمه في المحسنات البديعية ، من جناس وطباق . . . مما يقوم عليه شعره ، وأطلقوا عليه « مذهب الطائي » .

(أ) مذهب الطائي :

كان أبو تمام يجري وراء الصنعة ، ويغرب في الاستعارة وتوليد المعاني ، حتى اتهمه كثير من الناس بمفارقة عمود الشعر ، وبالإغراب والتكلف الشديد . غير أن الشراح في المرحلتين لم يوجه واحد منهم مثل هذه التهمة إلى أبي تمام .

ولعله من دواعي العجب ألا نرى الصولي في مرحلة النشأة يتحدث عن البلاغة حديثاً مستفيضاً ، وإنما كانت له بعض التدخلات القليلة في الجناس والمقابلة ، وفي أن من عادة أبي تمام أن يردد الكلام في شعره .

ولم يعبر الشراح بوضوح وإطناب عن الظواهر البلاغية في شعر أبي تمام إلا في طور القمة ؛ فلقد اعتنى المرزوقي بالبلاغة عناية أوفر ، فوقف عند كثير من التشابيه ، وشرحها مستعيناً بها على توضيح معاني البيت ، وأشار إلى بعض المحسنات في شعره . وكان أبو العلاء أهم المتحدثين عن « مذهب أبي تمام » ؛ قال :

– ع : « إن شعره معدن الاستعارة » . (ب ١ ق ١٤ ج ١ ص ١٧٧)

– ع : « ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بَعُد من شكلها ، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر » . . (ب ٤ ق ١٠٣ ج ٢ ص ٤٠٧) .

– ع : « وما يُعلم أن أحداً قبل الطائي قال نَفَسٌ فضاء ؛ وكان هذا الفنُّ من الكلام غرضه ودأبه » (ب ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧) .

– ع : « وهذا قول حَسَن ، وهو يُشبه مذهب أبي تمام في الصنعة » . (بـ ١ ق ٢٧ ج ١ ص ٢٩٩)

– ع : « . . . وهذه الرواية أشبه بمذهب الطائي ؛ لأنه يُؤثر الاستعارة » . (ب ٧ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣)

وقال التبريزي :

– ز : « . . . والمستعار في شعره على وجوه كثيرة ، فيها ما يُعرَف ويبعُد » . (بـ ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧)

– ز : « . . . وهو أشبه بصنعة أبي تمام » . (بـ ٢٦ ق ٤٧٨ ج ٤ ص ٥٥٩)

فشعر أبي تمام مفعم بالصنعة وشتى المظاهر البلاغية . وقد تكلم فيها الشراح في طور القمة كثيراً ، ولكنهم برغم ذلك لم يمسحوا كامل الديوان ، بل إن تدخلاتهم – على وفرتها – تبدو قليلة بالمقارنة بما أهملوه وسكتوا عنه . وما نخالهم صنعوا في البلاغة إلا كصنيعهم في شرح المعاني : يُبرزون الخصائص البلاغية في بعض شعره ، ويَدَعُون للقارىء مهمة القياس ، على أساس أن هذه الأساليب متكررة مترددة في عمل أبي تمام .

ونحن نسوق فيما يلي بعض الأبيات التي سطعت فيها الصنعة وبرز التلاعب بالكلام فلم يهتم بها شارح من الشراح . فمن الأبيات ما طغى عليه حرف أو حرفان يتكرران فيُحدثان في البيت تصويتاً طريفاً . من ذلك :

ــ فكَأَنَّ وَهْيَ نِظَامِهَا نَظْمُ وَحي
مِنْ بَارِقٍ وقلائدٍ وعُقودِ (هـ ١ ق)
ــ أَتَتِ النَّوَى دُونَ الهَوَى ، فأتى الأسى
دُونَ الأسَى ، بحرارةٍ لم تَبرُدِ (حروف المدّ)
ــ غَدَا قَاصِداً لِلحَمْدِ حتّى أَصَابَهُ
وكَمْ مِنْ مُصِيبٍ قَصْدَهُ غَيْرَ قَاصِدِ (ص.ق.د.م)
ــ وقَدْ خَزَمَتْ بِالذُّلِّ أَنْفَ ابن خَازِمٍ
وأعيَتْ صَيَاصِيهَا يزيد بن مَزْيد (حروف الصّفير)
ــ وَسَارَتْ بِهِ بَيْنَ القَنَابِلِ والقَنَا
عَزَائِمُ كانت كالقَنَا والقَنَابِلِ

ومن الأبيات التي أهملها الشراح ما كان فيه الجناس والطباق بارزَيْن ومتكلّفين ، غريبين أحيانا . من ذلك :

ــ مَنْ كَانَ أَحْمَدَ مَرْتَعاً أَوْ ذَمَّهُ
فالله أَحْمَدُ ثُمَّ أَحْمَدُ أَحْمَدَا
ــ فالمَجْدُ لاَ يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ
يَرضَى امرؤ يرجوك إلاّ بالرضا
ــ أَوْلَيَّ أُمَّةَ أَحْمَدٍ ما أَحْمَدُ
بِمُضَيَّعٍ ما أَوْلَيْتَ أُمَّةَ أَحْمَدِ
ــ لِيَهْنِكَ يَا سَلِيلُ فقد هُنِّئْتنِي
بِمَا عُوفِيتَ عافِيَةً هَنِيَّةْ
ــ هُوَ الهُمَامُ هُوَ الصَّابُ المَرِيحُ هُوَ الـ
ـخَتْفُ الوحيُّ هو الصَّمْصَامَةُ الذَّكَرُ
ــ لَوْ فَاحَ عُودُ في النَّدِيِّ وَذِكْرُهُ
لَعَلاَ بِطِيبِ الذِّكْرِ طِيبَ العُودِ

ولقد اكتفى الشراح في أغلب الأوقات ــ عند التطرق إلى الاستعارات الطريفة والمحسنات البديعية ــ بمجرد الإشارة إليها ، والتعريف بوجودها . ونادراً ما جاوزوا هذا المستوى ليحللوا أسباب الطرافة ، ويبينوا مواطن الجمال والإبداع ، ويوضحوا تأثير الجدة في النفس والإحساس ، فكانت الاستعارات المبتكرة عند أبي تمام ظاهرة لغوية أولاً وقبل كل شيء ، وقليلاً ما عدت ظاهرة بلاغية ذات معان وخيال .

(ب) الصور البلاغية المشتركة في شعره :

لقد أشار التبريزي على وجه الخصوص في بعض المناسبات إلى ما جاء في شعر أبي تمام من صور بلاغية مشتركة ، هي بمثابة القوالب الجاهزة ، رأينا من المفيد إثباتها :

ــ ز : « وهذا المعنى يتردد في أشعار المتقدمين والمحدثين ؛ يستعيرون القِرَى للحرب والهَمّ ، ويقولون : ضافني الهَمّ فقرَيْتُه حُرَقاً من شأنها كذا . . . » . (بـ ١ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٢)

ــ ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ؛ وإنما يريدون عزه وثباته . (بـ ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .

ــ ز : قد كثر تشبيههم الثناء بالبُرْد الحَسَن . (ب ١٧ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٨)

ــ ز : تشبيههم الثغور بنَوْر الأقاحي . (ب ٧ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .

ــ ز : تشبيههم هوادي الخيل بجذوع النخل . (ب ٨ ق ٧٩ ج ٢ ص ٢٢٦) .

ــ ز : تردد في شعرهم كثيراً تشبيه الحُمُول ، أي الأحمال ، بالنّخل المَوَاقِر ، وهي الكثيرات الحَمْلِ . (ب ٧ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٣) .

ــ ز : وقد شبهت العَرَبُ السّحابَ بالإبل في مواضع كثيرة . (ب ٧ ق ٢٠ ج ١ ص ٢٦٦) .

(جـ) المصطلحات البلاغية :

المزية الأساسية التي اتسمت بها المصطلحات البلاغية هي أنه لم يكن للظاهرة البلاغية الواحدة مصطلح واحد عند الشراح ؛ فهم يتصرفون في شيء من الحرية في التعبير عنها . وهي متشابهة أحياناً عندهم ، ومختلفة أحياناً أخرى . ولعل ذلك يعني أن المصطلحات البلاغية لم تستقرّ بعدُ ، ولم تُضبَط ضبطاً دقيقاً في كتب تحدد لكل مصطلح مفهومه الخاص . وقد كانت في طور القمّة في الشرح أكمل وأغزر منها في طور النشأة .

ــ عند الصولي :

ــ المقابلة : عواص وقواص .
ــ التجنيس : بيض وبيض .
ــ التصدير : رد العجز على الصدر : حُجْبها والحُجُب في قوله :

بيضٌ إذا انْتُضِيَتْ مِنْ حُجْبِها رَجَعَتْ
أحقّ بالبِيضِ أتراباً من الحُجُبِ

ــ ترديد الكلام : ذكر « الصحو » في البيت مرتين (ب ٥ ق ٧١ ج ٢ ص ١٩٢) .

ــ عند المرزوقي :

ــ التّشبيه = المَثَل .
ــ التّجنيس والمجانسة : تكرر اللفظة في البيت مع تغيير المعنى .
ــ التّمثيل والمماثلة : تكرر اللّفظة في البيت دون تغيير المعنى .
ــ الطّباق والتطبيق .

ــ عند المعري :

ــ التّشبيه = المَثَل = الإستعارة = المجاز .
ــ التّشبيه المحذوف الآلة/(التّشبيه المؤكد)[٢٣] .
ــ الآلة : هي أداة التّشبيه .
ــ التّجنيس والمجانسة : التّجنيس الكامل ، أو تجنيس التّساوي والتّوافق (جناس تام)
ــ تجنيس متقارب وتجنيس المقاربة . ــ (جناس غير تام)
ــ المقابلة .
ــ التورية .
ــ التضمين أو الاستزادة (وهو الاقتباس) .

ـ عند التبريزى :

التّشبيه = المَثَل .

ـ حذف آلة التّشبيه .

ـ الكناية .

ـ التّجنيس : تجنيس التركيب : يحصل بربط كلمتَيْن : فَتَّى : فَتَّنفى . وهو التجانس المنفصل فى « العمدة » .

تجنيس الصدر : بين لفظتين فى بدايتهما فقط (القسطل/قسطنطينية) .

هو تجنيس المضارعة فى « العمدة » .

وهو التّجنيس الناقص عند الجرجانى .

تجنيس القلب : تشابه الحروف واختلاف فى ترتيبها : صفائح/صحائف .

٤ ـ النحو والصرف :

كان الشرح فى مرحلة النشأة خاليا من الفوائد النحوية والصرفية ، مقتصرا على الشرح اللغوى الوجيز والضرورى لفهم البيت ؛ غير أن العناية بالنحو والصرف قويت تدريجا لتبلغ القمة مع أبى العلاء المعرى والتبريزى . والفوائد النحوية والصرفية عندهما قسمان ؛ إذ منها ما يستخدم استخداما مباشراً لشرح المعانى ، فإذا بالإعراب ـ من جهة ـ يساعد على تبين وظائف الكلمات وترتيبها ، وبذلك يتضح معناها ودورها فى الكلام ، وإذا بالصيغ الصرفية ـ من جهة أخرى ـ تعبر عن معان عدة ، كالفاعلية والمفعولية والظرفية والمبالغة والتوكيد وما إلى ذلك من معانى الأوزان المساهمة فى الإبانة عن معنى البيت الشعرى .

ومن تلك الفوائد ما لا يكون أداة مباشرة لتوضيح المعنى ، بل يكون من باب الاستطراد اللغوى ، لا يمثل فيه البيت الشعرى إلا بعلة وركيزة عليها يستند الشارح ، ومنها ينطلق فى عرض قضايا نحوية وصرفية يتوسع فيها ما شاء أن يتوسع ، متعرضا فيها لمسائل الخلاف بين النحاة ، ومحددا فى بعض الأحيان موقفه الشخصى منها . ونحن نظن أن تلك العلوم اللغوية الجمة ذات نزعة تعليمية ، ترمى إلى إفادة القارىء والسامع المتعلم إفادة شاملة وعملية ، فإذا بشرح الشعر يضرب عصفورين بحجر : تحصل منه فائدة أدبية أولا ، تتمثل فى الاطلاع على نماذج من شعر العرب وأخبارهم وأنسابهم ، والاطلاع على مذهب أبى تمام وفهم شعره ، والوقوف على الآراء المتضاربة فيه ، وتحصل منه فائدة لغوية تطبيقية ثانيا ، تتمثل فى تنمية الزاد اللغوى معجميا ونحويا وصرفيا . وهكذا يكون شرح الدواوين عملا شاملا كاملا وجامعا من كل فنون الأدب واللغة بطرف .

وغير خاف أن طرح الشراح لمشكلات نحوية وصرفية هو فى الحقيقة مرآة تعكس مشاغل النحاة فى ذلك العصر ، وهى تنقل إلينا أحيانا من العينات الحية ما يجرى فى مجالس الأدب من المناظرة ، وما يعالج فيها من المسائل ، ما قد لا نجد له أثراً فى كتب النحو ، بحيث يجوز أن نعدّ شروح الدواوين ـ من هذه الزاوية ـ من المراجع اللغوية المهمة .

ولقد لاحظنا عند أبى العلاء بوجه خاص نضجا نحويا كبيرا ، إذ كان مسيطرا على المادة ، مالكا لناصيتها ، حتى إننا وقعنا على شبه عظيم بينه وبين ابن هشام فى مُغْنى اللبيب ، برغم تأخره فى الزمن ، واختصاصه فى المادة . ولعل من أبرز ما نذكره فى هذا المقام أن أبا العلاء لم يتقيد فى مباشرته النحوية لشعر أبى تمام بالتقسيم الثنائى النظرى للجملة المركبة عند العرب ؛ فهم يرون أن من الجمل ما له محل من الإعراب ، ومنها ما ليس له محل من الإعراب . غير أننا لا نجد لهذا التقسيم صدى فى عمله ؛ فجميع الجمل عنده ذات محل من الإعراب ، على أساس أن كل جملة إنما يؤتى بها فى الحقيقة لتؤدى وظيفة مهمة فى الكلام البشرى . وهذا ـ والحق يقال ـ تعديل فى مفهوم الجملة المركبة لم يشهده النحو العربى إلا حديثا .

(أ) الظواهر النحوية والصرفية المترددة فى شعر أبى تمام :

انتبه المعرى والتبريزى إلى بعض الظواهر النحوية والصرفية التى أكثر أبو تمام من ابتعمالها فى شعره ؛ وأهمها :

ـ أن يعود الضمير على متأخر ؛ أى أن يتقدم الفعل على الفاعل فيطابقه مطابقة كلية فى الإفراد والتثنية والجمع كقوله «صُمن آمالى» بدلاً من صامت آمالى (ب ١ ق ٧٤ ج ٢) ، وكقوله : «اهتدين النبال» ، بدلا من اهتدت النبال (ب ١٧ ق ٨٩ ج ٢) .

ـ حذف «لا» النافية فى جواب القسم (ب٢٣ ق ١٢٨ ج ٣ ص ١٠٨) .

ـ الباء الزائدة بعد «أن» المصدرية كقوله : فكاد بأنْ يُرَى (ب ٣١ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٥) .

ومن أبرز الظواهر الصرفية فى شعره التى أشار إليها كلا الشارحين :

ـ تنكير بعض الأسماء وقد جرى تعريفها بالألف واللام ؛ قال أبو العلاء : «وقوله «بسوس» أراد به مشؤوم مثل البسوس التى كانت لأجلها الحرب ، فحذف الألف واللام ، وله عادة بذلك ، كما قال : «ما بين أندلس إلى صنعاء» ، و«وجد فرزدق بنوار» . (ب ١٠ ق ٨٤ ج ٢ ص٢٧) .

ـ مد المقصور : الظمأ ـ الظماء (ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤) .

ـ حذف الياء من بعض الجموع . قال التبريزى : « وحذف هذه الياء فى الجمع يجترىء عليه الشعراء كثيرا ، كما قالوا : « عصافر » و « مصابح » فى جمع عصفور ومصباح (ب ٦ ق ١٣٦ ج ٣ ص ١٧٧) .

(ب) المصطلحات النحوية :

لقد وردت عند المعرى والتبريزى مصطلحات نحوية كثيرة تشهد على أن هذا العلم فى عصرهما كان علما متطورا مكتملا ؛ فكلاهما تحدث عن الجملة الفعلية والجملة الاسمية ، وعن عناصرهما الأصلية : الفعل والفاعل والمفعول به والمبتدأ والخبر ، وعن العناصر المتممة كالحال والبدل والإضافة والنداء والندبة وصيغتى التعجب والتفضيل . وكانت لأبى العلاء المعرى عناية أكبر بالجملة ؛ فتكلم عن الجملة الشرطية بجزئيها : جملة الشرط وجملة الجزاء ، وعن الجملة الواقعة مضافا إليه ، والجملة الحالية ، والواقعة بدلا ، والواقعة خبرا ، والواقعة صفة .

غير أننا لاحظنا عندهما جميعا أن بعض المصطلحات لم تكتسب بعد اسمها النهائى الذى نعرفه لها اليوم ، وهى كما يلى :

المصطلح	المصطلح عند ابن هشام	الشارح	الشاهد
إسمُ ما لم يُسَمَّ فاعلُه	نائب الفاعل	ع	بـ ٢ ق ٨ ج ١ ص ١١٦
المنصوب بوقوع الفعل عليه	المفعول به	ع	بـ ٢ ق ١ ج ٢ ص ٨
مفعول صحيح		ع	بـ ٢٥ ق ٣ ج ١ ص ٥٣
عُمدة الكلام . اعتماد الكلام .	المبتدأ	ع	بـ ٢٥ ق ١١١ ج ٣ ص ١١
الابتداء		ع/ز	بـ ٦ ق ٣ ج ١ ص ٤٣
الوصف ـ الصفة	النعت	ع/ز/ ق	بـ ٣١ ق ١١١ ج ٣ ص ١٦
الغاية	الظرفية	ع	بـ ١٤ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩
الاسم المتوصل به إلى أن تكون الجملة صفة	الاسم الموصول	ع	ـ ٥٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٧
حروف الخفض	حروف الجر	ع/ز	ب ٤٧ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٣٠
المفعول له	المفعول لأجله	ع	ـ ١٧ ق ١٩٢ ج ٤ ص ٨٢
نُصب على المصدر	المفعول المطلق	ز/خ	بـ ٦ ق ٥١ ج ٢ ص
النَصبُ على التفسير	التمييز	ع/ز	بـ ٢ ق ٤٧٧ ج ٤ ص ٥٤٥

٥ ــ الأبيات غير المشروحة :

لقد قلنا آنفا إن الشراح جميعهم لم يشرحوا ديوان أبى تمام كاملا ، وإنما تعلقت همتهم بجزء منه فقط ، فأقبلوا بصفة خاصة على الأبيات التى أشكل فهمها ، والتى قصد فيها الشاعر الإغراب والصنعة فجاءت مبهمة ، وآخذه النقاد على مافيها من الكلفة ، فكان عمل الشراح توضيحا لها ، ودفاعا عن صاحبها .

وإذا اعتمدنا على ما أورده التبريزى من إسهام الشراح ، وتغاضينا عما يمكن أن يكون أهمله من تدخلاتهم ــ ولا نظنها كثيرة ــ فإننا نلاحظ أن ما شرحه كل واحد منهم نزر قليل . ولم يشذ فى ذلك نسبيا إلا التبريزى ، الذى شمل عمله ثلث الديوان تقريبا . وهذا بيان مرتب يوضح نسبة الأبيات المشروحة فى كتاب التبريزى ، وقد بلغت فى جملتها نصف الديوان تقريبا ، أى ٣٦٣٨ . أما الأبيات غير المشروحة فقد أربت على نصف الديوان ، أى ٣٨٥٨ من جملة ٧٤٩٦ :

الشارح	الأبيات المشروحة	الأبيات غير المشروحة
التبريزى	٢٢٨٨	٥٢٠٨
المعرى	٨٣٠	٦٦٦٦
الصولى	٥٢١	٦٩٧٥
المرزوقى	٢٧٩	٧٢١٧
الخارزنجى	١٩١	٧٣٠٥

ويظهر من هذا الجدول أن تدخلات الشراح فى مرحلة النشأة ضعيف ، فى حين أنه أكثر امتدادا وشمولا فى مرحلة القمة . وقد ضرب التبريزى فى ذلك رقما قياسيا ، إلا أن العناية بديوان أبى تمام تبقى فى الجملة غير كافية . ولعل ذلك راجع إلى غزارة شعر أبى تمام من جهة ، وإلى أن الشراح تعهدوا ــ من جهة أخرى ــ بتفسير أبياته المشكلات ، وهى أعسر على الفهم ؛ فإذا روض القارىء ذهنه على فهمها ، وتمرس بها ، لم يصعب عليه شرح بقية الديوان شرحا شخصيا ، بعد أن كان أدرك مذهب أبى تمام وخصائص شعره ، وإذا بالشعر يشرح بعضه بعضا .

قال المرزوقى فى مقدمة كتاب « المشكل من أبياته المفردة » : « . . . جاريتنى ــ أيدك الله ــ أمر شعر أبى تمام حبيب بن أوس الطائى ، وما فيه من عويصات الأبيات ، وبديع المعانى والألفاظ . . . ثم سألت أن أتتبع مشاهير كلماته ، فألتقط من فقرها مايفتقر إلى تبيين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط لتجعل ذلك دليلا يهدى إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يعدى على ألطف ما فيه . . »[٢٤] .

ويبدو أن من الدواعى الرئيسية التى جعلت الشراح يعرضون عن تفسير البيت أن يكون معناه واضحا جليا ، بحيث يسهل على القارىء إدراكه ، دون الحاجة إلى عون من الشارح . ولم نجد واحدا من المفسرين يحدد وضوح البيت ويعرف بالحد الفاصل بين الغموض والوضوح ، لكننا فهمنا ــ عند النظر فى الأبيات غير المشروحة ــ أن المقصود بوضوح البيت وضوح لغته فلا تكون غريبة ، ووضوح المعنى بأن تكون العلاقة بين الألفاظ علاقة مألوفة فى تركيب واضح مألوف . والأبيات التى توافر فيها هذان الشرطان كثيرة ، كقوله فى ب ٧ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠١ :

إذا العيس لاقت بى أبا دلف فقد
تقطّع ما بينى وبين النوائب

غير أننا وجدنا أبياتا عدة تضمنت بعض الألفاظ الصعبة ولم يهتم ــ مع ذلك ــ أى شارح بتفسيرها والتعليق عليها . ولعل مرد ذلك إلى أن ما نعده نحن اليوم من اللغة الغامضة كان يعد فى عهد الشارح من الألفاظ المستعملة الميسورة ، فيكون الاستعمال متحكما فى أن تكون

الكلمة مشهورة واضحة ، أو مهجورة غامضة . فمن الأمثلة على ذلك ، (ب ٣٧ ق ٢٧ ج ١ ص ٣٠٧) :

حللت من العز المنيف محلة
أقامت بفوديها العلى فأبلت

والذى نحب أن نختم به هذه الدراسة هو أن الشراح جميعا لم يكترثوا بالصور البلاغية ، ولم يتوقفوا عندها إلا قليلا ؛ فالخيال والمجاز مهضوم الجانب ومهمل وإن تحدث عنه الشراح ؛ فالذى كان يعنيهم فى الدرجة الأولى هو معنى البيت ، أما طريقة التعبير عن المعنى فلم يكن لها عندهم حظ ؛ ولذلك فقد كانوا يقدمون معنى البيت ولكنهم لم يكونوا يشرحون كيف وصلوا إلى ذلك ، وإذا كان البيت واضحا سكتوا عنه ، برغم ما يتضمنه من الخيال الجديد بالملاحظة . من ذلك مثلا :

ترضى السيوف به فى الروع منتصرا
ويغضب الدين والدنيا إذا غضبا

(ب ٤ ق ١٧)

مكارم لجت فى علوّ كأنها
تحاول ثأرا عند بعض الكواكب

(ب ٣٠ ق ١٥)

والحاصل أن عملية شرح الشعر قد شهدت تطورا ظاهرا فى جميع المشاغل التى انكب عليها المفسرون فى الطورين اللذين خصصناهما بالدراسة : طور النشأة وطور القمة ؛ فالشرح اللغوى ، كان موجزا مختصراً فبات شرحا موسوعيا مطولا ، والشرح المعنوى كان مقتضبا ومقتصرا على وجه دلالى واحد فى البيت ، فأصبح ــ بمقتضى البعد الزمنى عن الشاعر ، وتعدد الرواية ــ متعدد الوجوه وإن لازم الاقتضاب والاختصار .

وقد برزت العناية بالعروض بعد أن لم تكن ، فتمثلت فى الوقوف على بحر القصيدة ، والضرورة الشعرية ، وعيوب القافية . أما البلاغة فقد خرجت من دائرة الملاحظة البسيطة الوجيزة إلى الإلمام بالظواهر البلاغية المتعددة ، والاستعانة بها على توضيح المعنى ، والاهتداء إلى خصائص شعر أبى تمام ، أو ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائى » . ولقد تبوأت المشاغل الهامشية من نحو وصرف منزلة راقية (وكانت فى طور النشأة منعدمة) ، فاستخدمت لتوضيح المعنى ، ولتعليم الطلبة ، بعرض قضايا كانت فى الغالب مصدر الخلاف بين النحاة .

لكن إلى جانب هذا الاختلاف والتطور فقد كانت بين الشراح فى المرحلتين مواطن شبه توحد بينهم ، لم تعرف تغيرا ولا تدرجا من عصر إلى عصر . وقد تعلق هذا الاتفاق على وجه الخصوص بالمنهج الذى سلكوه فى شروحهم ؛ فلقد انطلقوا جميعا من وحدة نصية هى البيت الشعرى المستقل ، ولم يربطوا الأبيات بعضها ببعض إلا قليلا . لذلك لم يعيروا جميعا موضوع القصيدة أو عناصرها أو العلاقة بينها اهتماما . ولقد كان الشرح اللغوى عندهم فى غالب الأوقات متقدما على الشرح المعنوى . ولقد توخوا فى شرح المعانى طرقا متماثلة ، أبرزها محاكاة البيت الشعرى ، ومسايرة الشاعر فى تعبيره وتركيبه ؛ فقد جاروا البيت ، ولكنهم لم يسيطروا عليه ، ولم يشرفوا عليه ، فكان كالسيل يجرفهم فينجرفون ، دون أن يشعروا غالبا بموقعهم منه ، فلم يمكنهم ذلك الانقياد للنص من تبين بنيته ، ومن الانتباه إلى ما بين أجزاء الكلام فيه من العلاقات المختلفة ، كالتوافق والتضاد ، والسلب والإيجاب . . . .

ولقد اعتنوا جميعا بالمعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام . وقد حصل الاقتباس فى المعنى والمبنى أو فى أحدهما ؛ غير أنهم لم يكونوا يوضحون مواطن الشبه ، وكيفية حدوثه .

ولقد انطلقوا جميعا من أرضية واحدة فى نظرتهم إلى الشعر ، هى أن للشعر معانى مشتركة ولغة مشتركة ، وكأن طرافة الشعر إنما تكون فى صياغته ؛ أى أن التجديد يكون لغويا أو لا يكون . ولذلك كان الاتساع عند أبى تمام إتساعا لغويا أولا وقبل كل شىء . ولقد عبر ابن رشيق عن هذا عندما قال :

« قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلبا ؛ فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر ، وفى الإقدام بالأسد ، وفى المضاء بالسيف ، وفى العزم بالسيل ، وفى الحسن بالشمس ؟ فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها من اللفظ الجيد ، الجامع للرقة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر»[٢٥] .

ولقد شرحوا جميعا البيت بالإخبار عمن فيه من الأعلام ، وعما فيه من الحوادث ، على أساس أن الشعر ديوان العرب . وهم فى ذلك يستعينون على الشرح بوثائق خارجة عن النص ، قد تعين على الفهم ، إلاأنهم قصروا التفسير على مجرد ذكرها .

ولقد وقفوا جميعا مواقف نقدية متشابهة ؛ فهم التزموا بموقف لغوى معيارى واحد ، غايته الحرص على صيانة اللغة العربية الفصيحة من الدخيل ومن التحريف ، وتقويم ما جاء من الخطأ ، انطلاقا من رصيد لغوى مجمد فى عصر معين ، وفى أمكنة معينة من بلاد العرب .

وقد وقفوا جميعا من أبى تمام موقفا ذاتيا مناصرا ، حتى لكأن المراد من شرح شعره إنما هو الذب عن الشاعر ، والرد على خصومه ، وليس هو محاولة تعرف الخصائص المميزة لأسلوبه ومعانيه ، وتحسس الجمال فيه ؛ فإذا بالشرح وسيلة لا غاية فى حد ذاته ، وإذا بالشراح لا يكادون يفصلون بين الأدب وصاحبه .

ولقد توجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة على اختلاف مشاربها ببعض الانتقاد إلى الشروح الأدبية التى تقدمتها . وهى لا تعنى الشروح العربية القديمة ؛ لأنها كانت مغمورة ، ولم يتوفر الدارسون على النظر فيها واستجلاء خصائصها . ويتمثل ذلك بصفة خاصة فى منهجية الشرح ، مثل محاولة الوقوف على بنية البيت ، وكشف مختلف العلاقات المؤلفة بين أجزائه ، وربط البيت الشعرى بما حوله فى مجموعة من المحاور الدلالية ، بدلا من محاكاته . هذا مع الحرص على ألا تبعد بنا عملية تفكيك وحدات النص عن روحه ، ومواضع الجمال والطرافة فى تركيبه وصيغه ؛ وهاتان عمليتان يعترف المباشرون للنص الأدبى بصعوبة التوفيق بينهما .

ولعله يستحسن أن نستعين أحياناً بوثائق خارجة عن النص إذا افتقدناها فيه ، وتوقف فهم المعانى عليها . وقد صنع الشراح العرب ذلك ، وإن كانوا قد عولوا عليه تعويلا .

ولعله من الضرورى مراجعة المواقف النقدية التى ذكرنا بها سابقا . فالإيمان بتطور اللغة بات اليوم بـدهيا لا جـدال فيه ، وأصبـح من الشروط الأكيدة فى البحث العلمى التحلى بالموضوعية قدر المستطاع ، وتحاشى الأفكار المسبقة ، وتناسى العلاقات الشخصية ، من حب أو كراهية ، بين صاحب الأثر الناظر فيه ، حتى لا يكون لتلك العلاقة أثر سلبى فى عمل الباحث ، وأن تكون الغاية من النظر فى الأثر الأدبى هى محاولة تعرف ما يميزه من الخصائص ، وتحسس مواضع الأدبيـة والجمال فيه ، بإقامة حجج ودلائل مادية عليها من النص ، وعـدم الاقتصار على ملاحظات انطباعية غير معللة ، وألا تكون الغاية من هذا العمل تفضيل الإنتاج الأدبى بعضه على بعض ، وترتيب أصحابه فى طبقات ، بل أن تكون الغاية معرفة مواطن الطرافة والاختلاف فى ذلك الإنتاج ، حتى وإن تعلق الأمر بما يقع الأديب فيه من الهفوات ، والخروج عن القواعد المألوفة فى اللغة والنحو وغيرهما .

ولكن قبل الشروع فى ذلك نرى لزاما علينا ــ إحقاقا للحق ــ أن نعتـرف للشراح العـرب ــ وقد قلنـا ذلك مـرات عـدة ــ بفضلهم وعطائهم للبحوث الأسلوبية الحديثة فى مباشرتها للنص الشعـرى ، ونخص بالذكر منهم أبا العلاء المعرى والتبريزى ، اللذين عنيـا فى شرحهما عناية فائقة بمواضع الطرافة فى شعر أبى تمام ، فأبرزا ــ بفضل ما اجتمع لديهما من المعرفة والأدب ــ ما تميز بـه شعر أبى تمـام من العبارات والتراكيب المخالفة للعادة ، بل تكلما أيضـا عن الظواهـر الطريفة عنده فى غير اللغة والدلالة ، كخروجه عن القواعد العروضية والنحوية والصرفية وغيرها .

وهذا العمل الذى قاما به ، والذى اصطلحا على تسميته بأسماء كثيرة ، منها : الاجتراء والاتساع والاستعارة والمجاز ، هو من أهم ما توصلت إليه الأسلوبية اليوم ، لتعتمده مقياسا يهدى إلى الخصائص الأسلوبية المميزة والطريفة فى الأثر الأدبى ؛ فلولا ما تتسم به الأعمال الحديثة من المنهجية والعلمانية لقلنا إن للشراح العرب ، وخصوصا المعرى ، الريادة فى هذه المسألة .

ولقد كنا أوردنا قائمة فى الاستعمالات التى حاد فيها أبو تمام عن العرف والعادة ؛ وهى مادة نظنها فى غاية الأهمية ، ويمكن أن تعين الباحث بطريقة عملية تطبيقية على بلورة مفهوم « الاجتراء » ، وتحديد الدرجة الصفر فى اللغة العربية .

أما فضل شروح الدواوين على أبى تمام وشعره فذلك أمر لا يجحده جاحد ؛ فهى بتعددها تمكن الدارس من فرصة المناظرة بين الروايات المختلفة لشعره ، لتحقيقه والتثبت من صحته ، لاسيما وأن الأيدى الكثيرة سعت إليه تحرفه عن قصد وعن غير قصد ، بدافع المناصرة أو المعاداة .

ولقد كان شرح التبريزى التلفيقى عملا جليلاً ومفيدا ، من جهة أنه جمع لنا شروحا متعددة ، بعضهـا ــ اليوم ــ ضـائع ، وبعضهـا الآخر مخطوط ، فكان له فضل تبليغنا هذه الشروح ، وتيسير عملية المقـارنة بينهـا ، للاهتـداء إلى خصـائص شـرح الشعـر عنـدهم ، وما حدث فيه من التطور والنمو . ولقد أسهمت تلك الشروح جميعا فى التعريف بمعانى شعر أبى تمام ومذهبه ، فقربته إلى الناس ، وأذاعته فى أمصار عدة ، عن طريق المؤسسات التعليمية ، وما اسْتَنْسَخَهُ الطلاب من شعره . ولقد تضمنت تلك الشروح أخبارا تعلقت بحياة أبى تمام وعمله وأخلاقه ، يسردها رجال أحبوا الشاعـر واشتهوا أن يذيع صيته وينتشر مذهبه .

أما فضل شروح الدواوين على الأدب العربى فهو فى كونها تسهم فى التعريف بمنعرج مهم فى تاريخ الشعر العربى رائده أبو تمام ، وهو شعر البديع . وقد نقلت إلينا فى أمانة ودقة ما أحدثه ذلك التيار الشعرى من ضجة أدبية ، قسمت الناس بين مؤيد ومعارض ، وعرفت بأسمائهم وبراهينهم ، فكانت صورة واضحة للنقد الأدبى عند العرب فى تلك الحقبة . وكانت بالإضافة إلى ذلك قد تضمنت فوائد أدبية هى أخبار العرب وأيامهم وأخلاقهم وأمثالهم ، بحكم أن الشعر ديوان العرب ، وأوقفتنا على ما فى أشعارهم من المعانى المشتركة ، والألفاظ المشتركة ، والصور البلاغية المشتركة فى المدح بخاصة ، وفيما عداه من أغراض الشعر بعامة .

ولقد كانت شروح الدواوين كذلك متونا لتعليم اللغة فى مفهومها الواسع ، زخرت بالفوائد المعجمية والنحوية والصرفية ، والشواهد الشعرية عليها ، وبسطت قضـايا لغـوية متنـوعة ، تصـور مشاغـل العصر ، وتشهد بتطور تلك العلوم اللغوية فى ذلك العصر .

الهوامش

(١) أخبار أبى تمام ص ٣٨ ، ط القاهرة ١٩٣٧ .
(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٢ و ٣ ، ط محمد على صبيح ، مصر .
(٣) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٥٩ .
(٤) ــ تحقيق محمد عبده عزام لشرح التبريزى على ديوان أبى تمام .
ــ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون لشرح ديوان الحماسة .
(٥) دروس الأستاذ الطرابلسى : مناهج العرب فى مباشرة النص الأدبى من خلال شرح الدواوين .
(٦) شرح التبريزى على ديوان أبى تمام ص ٢ ، ط دار المعارف ، مصر .
(٧) أخبار أبى تمام ، ص ٣٧ .
(٨) أخبار أبى تمام ، ص ٤٦ .

(٩) خبار أبي تمام ، ص ٥٣ .
(١٠) أخبار أبي تمام ، ص ٦ .
(١١) شرح التبريزي ، ص ٣٤ .
(١٢) شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٣ ـ ١٤ .
(١٣) المقدمة ص ٥٦٩ طـ بيروت .
(١٤) ب ١٠ ، ق ٥٨ ، جـ٢ ، ص ١٢٨ .
(١٥) ب ١٠ ، ق ٣١ ، جـ٢ ، ص ٨٢ .
(١٦) الموازنة ص ٢ ـ ٣ .
(١٧) ب ١٧ ق ٢٢ جـ١ ص ٢٨٦ .
(١٨) « أخبار أبي تمام » ، ص ١٧ .
(١٩) « أخبار أبي تمام » ، ص ٥٣ .
(٢٠) معجم الأدباء ، ج ٨ ص ٨٩ .
(٢١) الموازنة ، ص ٢٣ .
(٢٢) ب ١ ، ق ٦ جـ١ ص ١٠٨ .
(٢٣) ما بين قوسين هو المصطلح البلاغي الحديث .
(٢٤) مقدمة الخطيب التبريزي ص ٣٣ ـ ٣٤ .
(٢٥) العمدة ، جـ١ ص ١٢٧ .

البلاغة والنقد فى مصر
فى عصر المماليك
وكتاب جوهر الكنز
لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى المصرى

محمد زغلول سلام

اتخذت العلاقة بين البلاغة والنقد اتجاهين متباينين ؛ الأول يتمثل فى اعتبار البلاغة جزءا لا يتجزأ من النقد ؛ وهو الاتجاه الغالب الذى ظل كثير من النقاد محافظين عليه منذ نشأة علمى النقد والبلاغة فى القرن الثالث الهجرى[1] ؛ والثانى انفصال البلاغة عن النقد .

ويمثل الاتجاه الأول مجموعة من الدراسات لكبار النقاد ، أمثال الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز . وجدير بالإشارة إليه هنا تسمية ابن المعتز لكتابه «البديع».وقد تبعه ابن طباطبا فى « عيار الشعر » ، وقدامة فى « نقد الشعر » . ويعد هذا الكتاب الأخير مع كتاب البديع من أصول علم البديع التى احتذاها علماؤه من بعد ، فقد نقلوا عنهما كثيرا .

ويطالعنا هذا الاتجاه مرة أخرى فى القرنين الخامس والسادس عند ابن رشيق فى كتاب العمدة ، وابن منقذ فى « البديع » ، ويعود فيظهر مرة أخرى عند ابن أبى الإصبع ، وعماد الدين بن الأثير فى مصر ، فى كتابيهما « تحرير التحبير » ، و « كنز البراعة » .

ويتميز فى هذا الاتجاه الذى يجمع بين النقد والبلاغة بعامة ، والنقد وعلم البديع بخاصة ، أسلوبان فى التأليف ؛ أولهما يجمع بين الحديث عن علم الشعر فى عمومه ، وتفصيل القول فى صور التعبير فى أبواب البديع ؛ وثانيهما يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به .

ويمثل الأسلوب الأول ابن طباطبا فى عيار الشعر ، والأسلوب الثانى قدامة بن جعفر فى نقد الشعر . وأرى أنهما اختطا لهذين الاتجاهين فى تاريخ النقد ، فاتبعهما من بعد النقاد فى العصور التالية .

ففى القرن السابع فى مصر نجد الاتجاهين واضحين فى كتابى « تحرير التحبير » لابن أبى الإصبع ، و « جوهر الكنز » لنجم الدين ابن الأثير ؛ فقد تبع الأول خط قدامة بن جعفر وابن منقذ ، وتبع الثانى خط ابن طباطبا وابن رشيق القيروانى .

وإذن فكتاب « جوهر الكنز » ــ وهو تلخيص « لكنز البراعة » ــ يمثل هذا الاتجاه الذى يجمع بين علم الشعر والبديع فى منهج النقد . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إن كتاب كنز البراعة صورة مكررة للعمدة ؛ بل هو تأليف متميز وإن سلك فيه مؤلفه طريق ابن رشيق وابن طباطبا .

وإذا جاز لنا أن نسمى هذا الاتجاه الأخير بنهج ابن طباطبا ، فى تاريخ النقد ، فإن هذا لا يعنى كذلك أن النقاد والمؤلفين الذى اتبعوه ساروا على دربه مقلدين ، بل إن كل واحد قد ضرب فيه بسهم ، وأضاف إليه إضافات تقل أو تكثر .

ولا ينفصل هذا الاتجاه بالضرورة عن الدراسات الأخرى المتصلة بالنقد والبلاغة من قريب أو بعيد ؛ ونستطيع أن نجملها فى ثلاثة اتجاهات أخرى واضحة .

الاتجاه الأول هو الاتجاه البلاغى الصرف ، الذى يعنى بالبلاغة علما مستقلا بفروعه الثلاثة : المعانى والبيان والبديع ؛ وهو الاتجاه الذى أصله السكاكى فى « مفاتيح العلوم » ، وسايره فيه متبعوه وشارحوه ، من أمثال الخطيب القزوينى والسعد التفتازانى .

والاتجاه الثانى هو الاتجاه الإنشائى ــ إذا صح لنا تسميته بهذا الاسم ؛ ونعنى به كتب أصول صناعة الإنشاء والكتابة ، بدءا من

« كتاب الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، وانتهاء إلى كتاب « صبح الأعشى » للقلقشندى .

والاتجاه الثالث هو اتجاه الدراسات القرآنية المتصلة بالإعجاز ، من مثل كتاب « بيان مشكل القرآن الكريم » لابن قتيبة ، و« النكت فى إعجاز القرآن للرمانى ، « وإعجاز القرآن » « والانتصار » للباقلانى ، و« دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، و« نهاية الإيجاز » للفخر الرازى ، « والطراز » للعلوى ، « وبديع القرآن » لابن منقذ .

هذا فضلا عن جهود أخرى متفرقة لا ينتظمها اتجاه بعينه ، من أمثال كتب النقد المتصلة بمذهب بعينه ، أو قضية مثل قضية السرقات ، أو التى تعرض لشاعر أو مجموعة من الشعراء ، كالذى ألف عن أخبار بشار وأبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى ، أو « طبقات الشعراء » لابن سلام ، و« الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و« طبقات شعراء المحدثين » لابن المعتز . . الخ .

ولاشك أن هذه الجهود وتلك الاتجاهات أثرت بصورة أو أخرى فى عمل المؤلفين فيما عرفناه باتجاه ابن طباطبا أو نهجه ، الذى يمثله لنا الكاتب الذى نحن بصدده .

وقبل أن نشرع فى الحديث تفصيلا عن صاحب الكتاب وكتابه ، ينبغى أن نلفت إلى ظاهرة فى التأليف البلاغى بدت سماتها واضحة منذ القرن السادس ، هى تلك الظاهرة التى أشار إليها أمين الخولى فى وضوح اتجاهين متباينين فى التأليف البلاغى ؛ اتجاه المشارقة من أبناء العراق وفارس ، واتجاه الشوام والمصريين . ويغلب على الاتجاه الأول التقنين والمنطق ، وجفاف الشاهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها ؛ ويغلب على الاتجاه الثانى عكس ذلك ، من قلة اعتماد الحدود ، وغلبة التذوق ، والاستعانة بالنصوص الكثيرة . وقد أشار بعض المصريين إلى ذلك فقال : ليست بلاغة المشارقة كبلاغتنا .

ويتضح هذا القول عند مقارنة بعض مؤلفات البلاغيين من المشارقة بمن يقابلهم من الشوام والمصريين . فالسكاكى وفخر الدين الرازى والخطيب القزوينى والسعد التفتازانى يقابلهم ابن سنان الخفاجى وضياء الدين بن الأثير وابن أبى الإصبع وعماد الدين بن الأثير .

وبمقابلة أعمال هؤلاء وأعمال أولئك يتضح صحة هذا القول بتباين الاتجاهين . ولا نستطيع أن نعلل ذلك إلا بفرض قد يصيب وقد يخطىء ، وهو اهتمام المشارقة بمضامين القول دون شكل اللفظ ؛ لأن اللغة العربية ليست لغتهم . ولما كان اهتمام المشارقة غالبا كان نابعا من اهتمامهم بتعرف إعجاز القرآن ، لأنه من فروض الدين وواجباته ؛ ولذلك فقد صرفوا همهم إلى تقصى إعجاز المعانى . ومن هنا كان علم المعانى والتراكيب هو الأساس فى دراساتهم البلاغية ؛ وجاء علم البيان شارحا للمعنى ، ومبينا له ومؤكدا ، عن طريق الصورة ومدارك الحس ؛ وأما علم البديع فهو فضلة وزيادة فى تحسين الكلام .

ولم تكن نظرة غير المشارقة من علماء العرب كتلك النظرة إلى البديع ، بل اعتبروا البديع هو البلاغة ، ورأوا أن للصورة أو الشكل صلة بالمعنى ، وأنه كلما حسنت الصورة اكتسب المعنى حسنا . وإنما دفعهم إلى هذا تذوقهم للغة وبجمالها من حيث هم أبناؤها ، الذين درجوا فى كنفها ، فعايشوها ورضعوا لبانها . أما المشارقة فقد تعرفوا اللغة تلقينا ، وكانت لمعظمهم لغته التى يتكلمها وهى الفارسية ، فلم يروا فى العربية سوى ظروف صوتية تحوى المعانى . . ولهذا الحديث أبعاد ليس المجال هنا للإفاضة فيها .

والمهم فى الأمر أن البلاغة فى مصر منذ القرن السادس الهجرى بدت على غير ما عرفها المشارقة . وقد رسم معالمها بعض البلاغيين المصريين كابن أبى الإصبع ، وشهاب الدين محمود (فى كتاب « حسن التوسل إلى صناعة الترسل ») ، وعماد الدين بن الأثير ، والسبكى فى « عروس الأفراح » ، والقلقشندى فى « صبح الأعشى » .

وهؤلاء البلاغيون وإن أفادوا من تراث البلاغة قبلهم مما ألفه علماء العرب والمسلمين مشارقة ومغاربة على اختلاف مشاربهم ومناهجهم ، قد اختلفوا عن هؤلاء جميعا بتلك الخاصة التى أشرنا إليها .

وقد نوهت تلك الدراسات بأهمية البلاغة ، واعتبر البديع الصورة المشرقة لها ، أو المعرض الجمالى الذى تتجلى فيه بـرونقها ، فـاهتم أصحابها ببعض صور البديع وغالـوا فى ذلك ، وضمنوه كل علوم البلاغة من معان وبيان وبديع ، وأطلقوا عليها جميعا اسم البديع ، وأدرجوها معه تحت اسم آخر . . والناظر إلى كتب « تحرير التحبير » ، و« بديع القرآن » ، و« كنز البراعة » أو مختصره « جوهر الكنز » يستطيع أن يتبين ذلك فى وضوح . وقد عرف صاحب جوهر الكنز البديع بقوله :

«وأما البديع فإن هذه اللفظة مصدر أبدع . يقال : أبدع فلان فتله . إذا فتل حبلا من شىء جديد ، لا من نقاضة حبل آخر . و« بديع » قد صار هذا اللفظ عند علماء الأدب عبارة عن الألفاظ المستطرفة ، التى توجد فى محاسن الكلام .

ويقال : كلام بديع ، وكلام مخترع ؛ فالبديع يختص بمحاسن الألفاظ ، والمخترع متعلق بابتكار المعانى التى لم يسبق إليها . وأول من سمى هذا النوع البديع ابن المعتز ، وألف فيه كتابا ، ولم يضمنه من أبواب البديع إلا خمسة أبواب ، وهى : الاستعارة والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامى .

ومن بعده نظر علماء الأدب فى البديع وقسموا محاسنه أنواعا ، وسموا كل نوع باسم ، حتى لقد تداخلت عليهم الأسماء ، وتكررت أعداد الأنواع . ثم إن من علماء البيان من ذكر من مصنفاته أبوابا وعدها من البيان ؛ ومنهم من عد تلك الأنواع بعينها فى مصنفاته من البديع . فعلى هذا يعسر التفريق بين البديع والبيان فى كل المواضع ؛ لأنه ما من باب إلا وله تعلق باللفظ والمعنى ؛ فمن أين يظهر لنا الفرق بين النوعين ؟» .

وفى هذه الفقرة يلخص ابن الأثير جوهر الحديث فى موضوع البلاغة عند أصحاب الاتجاه السائد بين المصريين والشوام منذ القرن السادس وبعد تقسيم السكاكى للبلاغة إلى علومها الثلاثة ، وتحديد كل علم بحد يميزه عن غيره ، ويلخص غايته فى التعبير .

وهذا الحديث متصل أوله بمعنى البديع كما عرفه نقاد الأدب فى القرن الثالث ، وكما بينه الجاحظ فى أكثر من موضع ، وكما عرف عند أصحاب الاتجاه الجديد من الشعراء . وأراد ابن المعتز أن يكشف أصوله فى كتاب البديع ، فميز هذه الأبواب المعينة منه ، وكلها يجمع بين البيان والبديع فى مصطلح السكاكى .

وربما شرح لنا معنى البديع ، بما هو صورة للتجديد فى الشكل ، كلام ابن طباطبا فى مقدمة عيار الشعر ، حين يتحدث عن موقف الشعراء المحدثين والمولدين من عمل الشعر بقوله :

« وستعثر فى أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ، ولطفوا فى تناول أصولها منهم ، ولبّسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها ، للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها .

والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم سُبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ؛ فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ولا يُربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطّرح المملول .

ومع هذا فإن من كان قبلنا فى الجاهلية الجهلاء ، وفى صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها ، مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر ، منَ الإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه ؛ وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يثابون ، ويثابون بما يحابون .

والشعراء فى عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ماينسجونه من وشى قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ، وسائر فنون القول»[٢] .

وحاصل هذا القول أن المولدين أسسوا أشعارهم على بديع الصنعة ليفلتوا من حصار التقليد للقدماء أو تكرار معانيهم التى فازوا بها فى أغراض الشعر المختلفة . ومن هنا فالبديع على هذا الفهم يصبح صنعة مكتسبة ، لا طبعا مغروسا فى الشعراء وحسب . كذلك ألمح ابن طباطبا من معانى بديع المولدين إلى صلة ما يأتى به من بديع بحسن الوقع لدى السامع أو المتلقى ، الذى يقصد إليه الشاعر غالبا لينال رضاءه ، فيثاب بما قدم ليروق مزاج الأمير ، أو يلذه فى مجلس أنسه وسمره . وكانت نتيجة ذلك ــ كما أشار ــ هذه المحنة التى يجد الشاعر نفسه فيها خارجا عن صدق القصد والغاية ، إلى ضرب من الملق والكذب بهذا البهرج والرونق الشكلى .

وفى هذا القول لابن طباطبا طعن لمعنى البديع عند المولدين وأصحاب البديع ، واتهام لهم بالزيف ، واتهام للبديع كذلك بأنه شكل باهر ، لا يقصد فيه الشاعر دائما إلى الصدق عن النفس . ولعل ابن طباطبا مس جانبا من البديع واتكأ عليه ولونه باللون الرمادى حزنا منه على وضع الشاعر فى زمان كان فيه الشاعر قد صار متسولا بشعره ، لا ناطقا بلسان حاله . ومع هذا فالبديع ليس كذلك دائما ، بل هو من ناحية أخرى خروج على المألوف من طرق القول المأثورة أو المتوارثة ، بما يتناسب وذلك التغير الكبير فى حياة الناس فى العصر العباسى ؛ هذا التغير الذى أدى إلى تغير فى الذوق ورهافة فى الحس ، مع اختلاف فى صور الحياة أمام الشاعر أدى إلى تغير مدركات الحس ، وإلى تمثله للمعانى من خلالها عن طريق اللغة ، فجاءت اللغة الشعرية الجديدة للمولدين تغاير ما عرف من قبل لدى القدماء ، وصارت هذه اللغة جديدة لدى من اعتادوا الشعر القديم أو عاشوا فى جوه العام ، فبهرجوا أقوال المحدثين والمولدين . ومع ذلك لم يثن ذلك الموقف المحدثين عن المضى فى طريق البديع فجاءوا بما يخالف عمود الشعر أو طريقة العرب .

ومن هنا قد يلتبس المصطلح النقدى ويتداخل ، كما التبس مصطلح البلاغة وتداخل ، ويصبح البديع فى صورته العامة (جامعا لضروب البيان والبديع معا فى مفهومها الاصلاحى) مختلطا بمعنى الخروج على عمود الشعر ، أو مخالفة طريقة العرب .

وربما كان لهذا الخروج وقعه بين نقاد القرن الرابع ، وكانت له خطورته عندهم ؛ فقد انقسموا فى مواجهته فريقين بين مؤيد ومعارض ، على نحو ما كشفه لنا كتاب الموازنة للآمدى فى موقفه من الشاعرين أبى تمام والبحترى . وقد رأينا من الآمدى حملة على أبى تمام فى إسرافه فى استخدام البديع ، أو طرق التعبير الجديدة فى اللفظ والمعنى ، دون مراعاة الإلف أو المتوارث التعبيرى للصيغ البديعية ، من بديع لفظ كالجناس والطباق ، أو صور بيانية كالتشبيه والاستعارة .

ولكن حدة المعارضة خفت على الزمن ، وأصبح الغريب مألوفا ، وصار الخروج على الموروث أمرا طبيعيا ، بل لقد عد الأكثر لياقة بالعصر والزمن ، وأصبحت القوالب والصور التقليدية أمرا غير مرغوب فيه . ومن هنا ، ونتيجة لذلك ، أو رغبة من الشعراء والكتاب فى المزايدة ، ظهرت الأنواع البديعية التى جاوزت المائة نوع عند المتأخرين من أمثال ابن أبى الإصبع .

وفى ظل هذا المفهوم أبدع المتأخرون ألوانا من التعبير تخالف القدماء وتعمدوا ذلك ، ولم يأنسوا للقديم فهجروه ، ونشأ هذا النقد الجديد فى القرنين السادس والسابع ليكرس هذا الاتجاه ويدعمه . وينشأ فى مصر والشام وبعض بلاد المغرب والأندلس الاتجاه إلى البديع المتأخر ، وما يقاربه من بديع السابقين ، وتصبح النماذج الأدبية أو الأمثلة شعرا ونثرا مما صاغه شعراء هذا العصر وكتابه . ويعد الكتاب الذى نعرض له « جوهر الكنز » صورة واضحة لهذا الاتجاه .

مؤلف الكتاب :

كتاب « جوهر الكنز » تلخيص لكتاب أكبر هو « كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة » . وهذا الكتاب الأخير لعماد الدين إسماعيل ابن أحمد بن سعيد ، كاتب الإنشاء فى الدولة المملوكية . وقد نشأ

المؤلف فى أسرة من كتاب الإنشاء فى ديوان سلاطين مماليك الدولة الأولى (المماليك البحرية) ؛ فقد كان جده شمس الدين سعيد من كبار كتاب الدولة ومن أعيان دمشق فى أخريات العصر الأيوبى وصدر دولة المماليك . وقد لقب بالكاتب الرئيس ، وعمل بالكتابة فى دمشق زمنا ، ثم انتقل إلى القاهرة .

وظل شمس الدين سعيد بالقاهرة ، وخلف من بعده من أبنائه خلف عملوا فى ديوان الإنشاء بالدولة المملوكية ، وصحبوا جماعة من سلاطينها الكبار ، ولازموهم بمصر أو بالشام ، وقاموا على الكتابة لهم أو معاونتهم فى شئون الدولة ، وفى السفارة بين الأمراء فى مصر والشام . ومن أشهر أبناء سعيد تاج الدين أحمد بن سعيد بن الأثير ؛ وهو والد مؤلف كتاب « كنز البراعة » ، وجدّ مختصره أو صاحب المختصر « جوهر الكنز » .

ولى تاج الدين أحمد بن سعيد كتابة السر للسلطان الملك الظاهر بيبرس ، ثم السلطان الملك المنصور قلاوون ، وظل ملازما له حتى تفرد بالكتابة فى ديوانه بعد وفاة كاتم سره فتح الدين محمد بن عبد الظاهر[3] .

وسفر تاج الدين بين السلطان قلاوون والأمير سنقر بالشام فيما نشب بينهما من خلاف حول مراسلة سنقر للتتار دون مشورة السلطان . وتوجه تاج الدين إلى دمشق حاملا إلى الأمير لوم السلطان ودعوته للحضور إلى القاهرة . وقام تاج الدين بالرسالة ، فذهب إلى الأمير « ووبخه ولامه حتى أناب، ووعد بإرسال ولده »[4] .

وتوفى تاج الدين بين عامى ٦٧٠ و ٦٩١هـ على خلاف بين المؤرخين[5] . ولتاج الدين إنشاء على طريقة العصر ؛ ومعظمه رسائل ديوانية ، فى المراسلات بين السلطان وحكام الأقاليم من أمراء المماليك ، أو منشورات ديوانية ، ومراسيم بالأمر بأشياء أو النهى عن أخرى ، أو إعلان نبأ انتصار ، أو دعوة إلى جهاد . ومن خلال هذه الرسائل نرى نماذج من الوصف فى مناسبات مختلفة . وهو إنشاء يقوم على السجع على اختلاف أنواعه ، بين طويل الفقرات وقصيرها ، فضلا عن صور البديع اللفظى والمعنوى ، من جناس وطباق ، وتلميح وإشارة ، واقتباس من آيات القرآن والشعر ، إلى غير ذلك من فنون الكتابة المعروفة آنذاك .

ولم تعرف له مؤلفات سوى هذه الرسائل المنثورة فى بعض كتب الأدب من ذلك العصر[6] . ويُذكر له نظم كنظم غيره من كتاب عصره، تغلغه الصنعة ، ويدور فى موضوعات ومناسبات اجتماعية أو إخوانية ، يورد ابن تغرى بردى نموذجا له فى المديح[7] ، ويذكر له المقريزى قصيدة فى الرثاء[8] .

وأما ابنه ــ مؤلف كتاب «كنز البراعة» ، الذى نسبه بعض المؤرخين خطأ إلى تاج الدين ــ فهو عماد الدين إسماعيل . وتثبت نسبة الكتاب إلى عماد الدين بخط ابنه مختصره ؛ إذ يقول ما نصه : «وبعد فإنه لما وقفت على الكتاب الذى ألفه والدى الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل ، ابن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد بن الأثير الشافعى الحلبى رحمهم الله . . . » الخ .

ونشأ عماد الدين فى مصر نشأة مترفة فى بيت والده كاتب الإنشاء الأول وكاتب سر السلطان بعد وفاة ابن عبد الظاهر[9] ، فتلقى العلم على جماعة من كبار علماء عصره من المصريين ، كالعالم الفقيه ابن دقيق العيد ؛ وقد كتب عنه شرحه لكتاب العمدة فى الفقه[10] .

ويبدو أن عماد الدين كان يساعد والده فى ديوان الإنشاء فى حياته ، وكان معه أخوه علاء الدين . وقد تولى بعد أبيه كتابة السر للسلطان الأشرف خليل بن قلاوون بعضا من عامى ٦٩١ ، ٦٩٢ هـ ، وصحب بعد الأشرف السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، ورافقه إلى الشام حين نهض السلطان لحرب التتار . وهناك كانت وقعة حمص ، التى قتل فيها عماد الدين سنة ٦٩٩ هـ .

أما نجم الدين أحمد بن عماد الدين ، مختصر الكنز ، الذى أسمى مختصره «جوهر الكنز» ، فقد عمل بالكتابة ضمن كتاب الدرج ؛ وكان عمه علاء الدين كاتبا للسر فى دولة الملك الناصر محمد بن قلاوون . ولم يبلغ فى ديوان الإنشاء مرتبة جده وأبيه وعمه ، ولكنه مع ذلك كان من صدور كتاب الديوان ، ولقب بالصدر الكبير ؛ وهو لقب لا يمنح إلا لمن كانت له مكانة مرموقة . كما ذكر المؤرخون أنه كان من كبار الرؤساء ، ومن المتقدمين فى كتابة الإنشاء ، وكان كذلك ممن يحضرون دار العدل مع السلطان .

ولم يترك نجم الدين شيئا من كتابته ، أو لعلنا لم نعثر على شىء منها ، ولم يذكر أحد من المؤرخين شيئا من مؤلفاته سوى هذا الكتاب «جوهر الكنز» .

وتوفى عام ٧٣٧ هـ[11] .

كتاب جوهر الكنز ومكانته بين كتب البلاغة والنقد :

يتضح من حياة مؤلف الكنز عماد الدين أنه ألفه فى أخريات القرن السابع الهجرى ، وربما كان ذلك فى سنوات التسعين من هذا القرن ، وربما كان اختصار ابنه له فى مطالع القرن الثامن أو فى الربع الأول منه على الأرجح[12] .

ويعرّف نجم الدين بكتاب والده وعمله فى اختصاره بقوله :

« . . وبعد فإنى لما وقفت على الكتاب الذى ألفه والدى الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل بن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد ابن الأثير الشافعى الحلبى ، رحمهم الله تعالى ، فى علم الأدب ، وضمنه من أنواعه ما لم يسبقه إليه أديب ، ولا نحا نحوه فى فنه إلا ذو لب أريب ، وسماه «كنز البراعة» ؛ وهذا الاسم موافق للمسمى . . .

«ولقد وجدت فيه إسهابا على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ، فقصدت اختصاره ، رغبة فى سهولة تناوله ، وقصداً لنظم شتات نوعه لمبتغيه ومحاوله .

«واقتصرت منه على ذكر ما يحتاج إليه كاتب الإنشاء من العلوم والفضائل ليعد كاتبا . ثم بينت له بعد ذلك ما يحتاج إلى معرفته أولا من ترتيب ما يحفظه ويتعلمه من العلوم والفضائل ، وغير ذلك من معرفة الصنائع . ثم بعد ذلك بينت له أيضا ما يحتاج إليه من حسن الاستعمال لما علمه . ثم بعد ذلك أيضا أوضحت له السلوك إلى معرفة النظم والنثر وكيفية الإنشاء ، وحل الآيات والأحاديث والشعر والأمثال ، وغير ذلك ، ليقتدى به الكاتب فى مطلوبه ، ويبنى على منواله أسلوبه .

«ووسمته بـ «جوهر الكنز» ؛ إذ أجل ما يذخر من الكنوز الجوهر .

ولعل هذا المختصر جمع أجل ما حواه الكتاب من المعانى والألفاظ . ولم أتعرض لشىء سوى ذكر الباب وحده وشاهده ، وما لعله يمكن من الفرق بينه وبين الباب المضاهى له . وأعرضت عن ذكر الشواهد والاختلاف فى الحدود ، والإيرادات التى ترد على المسائل ، والشكوك التى تلقى عليها من غير أجوبة عنها ، والبحوث التى تقتضى المجادلات فى الكلام من غير وقوف عند حد فيها يجمع على الوقوف عنده ، بل أوضحت الجادة التى سلكها علماء هذا الفن ، وكثر استعمالها بينهم ، وأجمعوا على فصاحتها وبلاغتها وحسن تداولها بينهم ، مع غاية الاختصار الذى لم يخل بما يحتاج إليه ، ولا يُمل عند مطالعته» .

ويوجد من هذا الكتاب ثلاث نسخ مخطوطة ؛ إحداها ــ وهى أقدمها ، وقد تكون الأصل فى النسختين الأخريين ــ بخط أحد علماء القرن الثامن ، كتبت سنة خمس وعشرين وسبعمائة ، فى العشر الأواخر من ذى القعدة ، وعليها إجازة من المؤلف نفسه بعد قراءتها عليه . وقد امتلك هذه النسخة رفاعة رافع الطهطاوى ، وعليها خط لعلى فهمى رافع الطهطاوى . والأصل محفوظ بمكتبة محافظة سوهاج (رقم ٤٠ أدب) . وكان لى حظ تحقيقها ونشرها[١٣] .

والكتاب ــ على ما ذكر مختصره نجم الدين ــ فى علم الأدب ؛ ويقصد به علم الشعر والنثر ، أو النظم والكتابة ؛ فهو من نوع تلك الكتب التى صنفت فى الصناعتين ، على مثال كتاب أبى هلال المعروف ، وكتاب ضياء الدين بن الأثير «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» ، و «الجامع الكبير» له أيضا . لكن اهتمام المؤلف منصب على الشعر ، وقلما يعرض للكتابة ؛ فهو أقرب إلى كتاب العمدة لابن رشيق منه إلى كتابى «الصناعتين» ، و «المثل السائر» .

واسمه ، كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة ، يوهم بأنه يقصد الحديث عن فنى الكتابة والنظم ، وما ينبغى أن يعد لهما باغيهما من أدوات ، وما يتطلب لهما من صفات .

وفى تاريخ الأدب العربى والنقد والبلاغة مجموعة من الكتب ، يقصد بها مؤلفوها توجيه الكتاب والشعراء إلى صنعتى الكتابة والشعر ، لعل أول ما يذكر منها كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة ، وقواعد الشعر لثعلب . ويسبق هذين رسالة بشر بن المعتمر فى الكتابة والكتاب .

ثم يأتى فى مطلع القرن الرابع ابن طباطبا ليضع أمام الشاعر نهجا فى عمل الشعر ، مستوحى من تجربته الخاصة فيه ، ويدله على طريقة صنعته وتثقيفه ، وذلك فى مقدمة كتاب «عيار الشعر» . وهو كذلك يضع للشاعر الناشىء أداة تعينه على قول الشعر ، فى كتاب آخر ــ لم يصل إلينا ــ أسماه «تهذيب الطبع»[١٤] .

وهويذكر أدوات الشعر فيقول : «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيها ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

فمنها التوسع فى علم اللغة ، والبراعة فى فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه ، وفى كل فن قالته العرب فيه . وسلوك سبلها ومناهجها فى صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مباديها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز فى أحسن زى ، وأبهى صورة»[١٥] .

وجاء أبو هلال فى الصناعتين ليقرن بين عملى ابن قتيبة فى أدب الكاتب وابن طباطبا فى عيار الشعر ، ويضع منهجا للكاتب والشاعر يتعرفان من خلاله أصول الصنعة البيانية فى الفنين ، ومنه يعرض أصول البلاغة وما فيها من ضروب المحاسن والمقابح فى فنون التعبير المختلفة ، لفظية ومعنوية .

يقول أبو هلال فى ختام كتابه : «على أن هذا الكتاب جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم يجمعه كتاب أعلمه» . على أنه يضيف سببا آخر أو غاية أخرى للكتاب غير تعرف طرق الصنعة البيانية ؛ هذا السبب وتلك الغاية هما معرفة حقيقة إعجاز القرآن وسره ؛ فيقول : «وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة ، وأخل بمعرفة الفصاحة ، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف ، وبراعة التركيب» .

ونخرج من هذا الكلام ، ومن صحيفة بشر بن المعتمر ، ومن قول ابن قتيبة فى مقدمة أدب الكاتب ، بأن تعلم البيان كان قد أصبح واجبا دينيا . وقد دعم ذلك دعوة المعتزلة منذ أخريات القرن الثانى ، كما يتضح من رسالة بشر ، وكتابات الجاحظ عن البيان والتبيين ، وحجج القرآن ، ونظم القرآن ، وآى القرآن . . إلى آخر مؤلفاته فى هذا المجال .

وظل الأمر على ذلك بعد القرن الرابع ، فامتزجت دراسات البيان القرآنى بالدراسات البلاغية ، واتصلت هذه وتلك بكتب البيان والبلاغة المتعلقة بتعليم الإنشاء ، أو الشعر ، وظهرت فى المناهج والاتجاهات التى أشرنا إليها فى أول هذا الحديث .

إذن فقد صدر مؤلف جوهر الكنز عن الرغبة نفسها ، وهدف إلى الغاية التى هدف إليها ابن طباطبا ، وهى تعليم الصنعة البيانية شعرا أو نثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التى تعين على تلك الصنعة ، التى ذكر ابن طباطبا جملة منها ، وكررها ابن الأثير ضياء الدين ، وهى : معرفة اللغة والنحو ، ورواية فنون الآداب شعراً ونثرا ، ومعرفة أخبار العرب وأنسابهم ، ومناقبهم ، والوقوف على مذاهبهم فى تأسيس الشعر .

ويضيف ضياء الدين إلى ذلك حفظ القرآن الكريم والحديث النبوى ، ومعرفة البلاغة والفصاحة .

ويقول مؤلف الكتاب ، متبعا قول ضياء الدين :

«ذكر علماء هذا الفن أن كاتب الإنشاء له أن يتشبث بكل فن ، حتى ما تقوله الماشطة عند جلوة العروس ، وما تقوله النادبة فى المأتم ، وما يقوله المنادى فى السوق . . . . . فبهذا الاعتبار صار الكاتب مدفوعا إلى معرفة كل شىء من العلوم والصناعات ، ليخاطب بها عند الحاجة إليها ، ويأمر صاحب كل وظيفة بما يجب عليه فعله ، وينهى صاحب كل وظيفة عما يجب النهى عنه فى وظيفته . وليس له وصول إلى

بلوغ مقاصده من مخاطبة كل أحد بما يليق به ، والتمكن فى صناعته ، إلا إذا استعد لذلك بتحصيل أصول يرجع إليها . فمنها : أن يحفظ كتاب الله تعالى ؛ إذ له فائدتان فى حفظه : إحدى الفائدتين أن يدخل فى زمرة من أثنى عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم بقوله : «خيركم من تعلم القرآن وعلّمه» ، وما ورد فى فضل تعلم القرآن واغتنام أجوره واكتساب حسناته أكثر من أن يحصى ؛ فهذه فائدة أخروية .

والفائدة الثانية أن يطلع على أسرار الكتاب العزيز بكثرة تلاوته ، ويتدرب باستعماله فى مطاوى كلامه ، والاستشهاد به فى الوقائع المناسبة لكل آية من آياته . وهذه فائدة تحصل له المقاصد الدنيوية .

ومنها حفظ جملة من الأحاديث النبوية ، لفائدتين : إحداهما تبركا بالحديث . . . . والفائدة الثانية السلوك به مسلك كتاب الله العزيز ، باستعماله فى مطاوى كلامه ، مكان الاستشهاد به ، وعند الاحتياج إليه ، بأمر أو نهى ، بشرط لزوم الأدب الشرعى فى استعماله ، حتى لا يستعمل فيما يكره الاستعمال فيه شرعا» .

ومنها معرفة الطريق إلى تعلم الكتابة وأوضاعها .

وقد أشار ضياء الدين إلى ضرورة حفظ القرآن والتدرب باستعماله وإدراجه فى مطاوى كلامه ، وجعله النوع السادس من أدوات الكاتب والناظم . كما جعل النوع السابع حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبى صلى الله عليه وسلم ، والسلوك بها مسلك القرآن الكريم فى الاستعمال .

وقد حرص المؤلفان ، وكلاهما من الكتاب ، على هذين العنصرين على خلاف فى ترتيبهما ؛ ففى حين جعلهما ضياء الدين الأداتين السادسة والسابعة من أدوات الكاتب ، جعلهما عماد الدين أولى أدواته وثانيتها .

وربما كان لموقف ضياء الدين هذا دلالته الاجتماعية فى عصر حرص رجال القلم فيه على جعل العلوم الدينية ، وعلى رأسها حفظ القرآن وتفسيره ، من أول شغل طالب العلم بعامة . وقد خصصت مدارس للقرآن وأخرى للحديث فى هذا العصر ، على نحو لم يكن معهوداً من قبل[١٦] .

وقد ساد فى كتابات الكتاب كما شاع فى نظم الشعراء الاقتباس من آيات القرآن أو تضمين ألفاظه ومعانيه ، والاستعانة بها فى صياغة عباراتهم ، واعتبر ذلك ضربا من فنون التعبير أو بديعا ، وألف فيه بعض الكتاب ، كضياء الدين ، وجعلوا آيات القرآن كالشعر فى الاستعانة بها على القول[١٧] .

وتأتى بقية أدوات الأديب كاتبا أو شاعرا كما أشار إليها ابن طباطبا وضياء الدين ، وإن أضاف كل من ضياء الدين وعماد الدين أشياء مساعدة ، توافق العصر ، أو فيها أهمية لكاتب الديوان بصفة خاصة ؛ إذ كان ينبغى لكاتب الديوان أن تتسع معرفته لمعانى ما يشغل الناس ويهم السلطان أو الحاكم من أمور العصر والبلد والناس من رعيته ، فى أسلوب عربى سديد ، لا خطأ فيه ولا لحن ، ولا جهل بموضوع الكلام .

ولا شك أن عناصر العمل الأدبى الجيد لابد أن تكون سليمة من كل ما يعيبها من حيث اللفظ والمعنى ، مع التشويق وتناسق الكلم فى صورة جميلة مشرقة .

وتتكفل معظم تلك الأدوات المشار إليها فى أقوال الثلاثة بهذا كله من حيث الصحة والسلامة وشمول المعرفة ، وتتفرد المعرفة بأصول البيان ، وأسرار البلاغة والفصاحة ، بالصور أو جمال الشكل . ومن هنا نجد ضياء الدين وعماد الدين هنا فى الكنز يركزان على علوم البلاغة ، ويفصّلان فى عناصرها .

يقول عماد الدين :

«وقد ذكرنا جملة من الأصول التى ينبغى لكاتب الإنشاء تحصيلها ، لتكون عونا له على كلامه ، وقاعدة يبنى عليها فى حسن نظامه ، وإلا فإذا أراد الكاتب تكميل نفسه ، فليلبس أقواله حلل البيان والبديع ، وليبرز عرائس ألفاظه متقلدة جواهر الفصاحة ، متناسبة الترصيع .

«وليست صناعة الإنشاء كلاما مقفى ، ولا لفظا بالمقاصد غير موفى ، ولا تلفيقا ، حاله من البلاغة حائل ، ولا هذرا كما قيل : «قعاقع ما تحتها طائل» . إنما كاتب الإنشاء من جمّل كلامه بالفصاحة والبيان ، والبلاغة والتبيان ، وحسن الألفاظ وجودة المعانى ، وحسن تباعد مخارج الحروف ، واستعمال الكلمات العربية غير الحوشية ولا المتوعرة ، والاحتراز من الكلام المبتذل بين العامة ، والاحتراز من الكلام المعبر به عن معنى يكره ذكره ، والإتيان بالكلمة المؤلفة من أقل الأوزان تركيبا ، والكلمات المبنية من حركات خفيفة . والجودة فى تركيب الألفاظ ، ومعرفة المعانى وأساليبها ، على اختلافها وتباينها ، والأسماء المشتركة ، فيفهم من الاسم معنيان مشتركان ، ويفهم منه معنيان مختلفان .

«وحيث ذكرنا هذه الأنواع التى يجمل الكاتب بها كلامه ، فينبغى أن نشرح كل نوع من الأنواع التى ذكرناها ونبين حده وحقيقته ، وطريقته وشواهده ، وكيفية معرفته والاستدلال عليه ، وحسن التوصل إليه» .

ثم يشرع فى تفصيل أبواب الكتاب بعد ذلك ، ويبدؤها بالحديث عن أبواب البلاغة : البيان والبديع والفصاحة والفرق بين بعضها وبعض .

وهو فى حديثه عن الفصاحة والبلاغة يكاد يكرر كلام ضياء الدين ابن الأثير ، الذى جاء بدوره بكلام ابن سنان فى سر الفصاحة ، وتعقبه فى بعض جوانبه .

وهو يُتبع هذا التمهيد أو التقديم للكتاب ، الذى عرف فيه بموضوعه ومطلبه ، حديثا مفصلا يقسمه أبوابا تبدأ بثلاثة أبواب شاملة أو جامعة ، هى : باب فى الفصاحة والبلاغة ، وباب فى علم البيان والبديع ، وباب فى الحقيقة والمجاز . ثم يتبع هذه الأبواب بأبواب اعتاد سابقوه من مصنفى علم البديع إدراجها فيه تمثل أبوابا فى البيان ، كالاستعارة والتشبيه ، وأبواب البديع اللفظى ، وأشهرها الطباق والمقابلة ، والجناس . . الخ ، وبديع المعانى ، كالكناية والتورية والتوجيه والالتفات . . الخ ، دون فصل بين ما هو بيان وما هو بديع معنوى أو بديع لفظىّ .

ويرجع فى تعريف كل نوع مما يذكره إلى من سبقه ، أمثال السكاكى والفخر الرازى وابن منقذ ، وابن أبى الإصبع وضياء الدين بن الأثير ؛ وكثيرا ما يدمج أبوابا فى باب لتقاربها . ولم يهتم بذكر المعانى أو النظم ،

ولم يفرد لها بابا بعينه ، لأنه لم يهتم باتباع تقسيم السكاكى لعلوم البلاغة على ما أشرنا من نهج المصريين فى التأليف البلاغى .

كما نلاحظ عدم اتباعه لنهج ضياء الدين ، مع واضح تأثره به ؛ فقد بنى ضياء الدين كتابه على مقدمة ومقالين ؛ تحدث فى المقدمة عن موضوعات عامة فيما يتصل بصنعة الكاتب والشاعر من أدوات ، وعرّف الفصاحة والبلاغة والفرق بينهما ، إلى غير ذلك من هذه القضايا العامة . وأما المقالة الأولى ففى الصناعة اللفظية ؛ وتضم الحديث فى اللفظ مفردا ومركبا وما يتبعه من أنواع البديع وهى : السجع ، والتجنيس ، والترصيع ، ولزوم ما لا يلزم ، والموازنة ، واختلاف صيغ الألفاظ واتفاقها ، والمعاظلة ، والمنافرة . والمقالة الثانية فى الصناعة المعنوية ؛ وتضم حديثا عن الاستعارة والتشبيه والتجريد والالتفات وبقية ما يذكر غالبا من أنواع البديع ، وتبلغ ثلاثين نوعا .

ويتفق عماد الدين مع ضياء الدين فى كثير من هذه الأنواع اللفظية والمعنوية ، وإن لم يقسمها تقسيمه ــ على ما بينا .

ونلاحظ فى العملين أبوابا ليست فى صورتها العامة من بديع اللفظ أو بديع المعنى ، بل هى من قضايا النقد ، وإن اتصلت بسبب بقضية اللفظ والمعنى ، والتقليد والإبداع ، ومنها قضية السرقات ؛ إذ يورد ضياء الدين النوع الثلاثين من مقالة الصنعة المعنوية فى السرقات الشعرية ، ويعلل إيرادها هنا بقوله :

«ولربما اعترض معترض فى هذا الموضع فقال : قد تقدم نثر الشعر فى أول الكتاب ، وهو أخذ الناثر من الناظم ، ولا فرق بينه وبين أخذ الناظم من الناظم ، فلم يكن إلى ذكر السرقات الشعرية إذاً حاجة . ولو أنعم هذا المعترض نظره لظهر له الفرق ، وعلم أن نثر الشعر لم يتعرض فيه إلى وجوه المآخذ ، وكيفية التوصل إلى مداخل السرقات ؛ وهذا النوع يتضمن ذكر ذلك مفصلا»[18] .

ويقول : «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك فى أخذ المعانى ؛ إذ لا يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول» . ويعترض على من قال من العلماء إن القدماء استنفدوا معانى الشعر ، ومنهم ابن طباطبا ، فلم يبق أمام المحدثين ــ على قولهم ــ سوى إعادة صياغة المعانى القديمة فى صور جديدة أدت إلى ظهور البديع . لكن ضياء الدين يرى أن المعانى الشعرية متجددة بتجدد الأحوال والعصور . يقول : « وانفتح للشعراء هذا الباب فى التقصيد ، وكثرت المعانى المقولة بسببه ، ومازال الأمر ينمو ويزيد ، ويؤ ق بالمعانى الغريبة ، واستمر ذلك إلى عهد الدولة العباسية وما بعدها ، إلى الدولة الحمدانية ، فعظم الشعر وكثرت أساليبه ، وتشعبت طرقه» .

ومن هنا كان بعض الأخذ ــ وهو الجيد المحمود ، الذى ينبىء عن حسن تصرف من الشاعر المتأخر ــ ضربا من البديع ؛ لأنه كسا المعنى العام ثوبا جديدا ، وأخرجه إخراجا لم يتسن لسابقه ، أو أنه أضاف إلى المعنى إضافات غيرت من صورته ، أو يكون قد أخرج المعنى من سياقه الموضوعى ، وغير ذلك من صور التصرف التى أشار إليها النقاد فى حديث المآخذ أو السرقات . من هنا جاءت بعض أبواب البديع تمت إلى المآخذ بصلة . وقد أورد صاحبنا عماد الدين منها فى أبواب كتابه مما يقع تحت هذا اللون باب «سلامة الابتداع من الاتباع»[19] ، و «باب حسن الاتباع»[20] .

يقول فى تعريف الأول : «حقيقة هذا الباب أن يبتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه ؛ ومنه قول الشاعر :

وخلا الذباب به فليس ببارح ... غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه ... قدح المكب على الزناد الأجذم

هذا الشاعر ابتدع معنى لم يسبق إليه ، ولم يشبهه أحد فيه» .

وفى حسن الاتباع يقول : «حقيقة هذا الباب أن يأتى المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ، ويجيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعا من المحاسن . مثال ذلك قول جرير :

إذا غضبت عليك بنو تميم ... حسبت الناس كلهمُ غضابا

أخذه أبو نواس وزاد عليه حسنا فى قوله :

وليس على الله بمستنكر ... أن يجمع العالم فى واحد

ويضم إلى هذه الأبواب فى الصنعة الشعرية أو البديع أبوابا فى موضوعات الشعر ، كباب الهجاء ، وباب المديح ، وباب النسيب والغزل والفرق بينهما ، وباب الافتخار ، وباب الرثاء ، وباب الإغراء والتحريض ، وباب الحكم والأمثال ، والعتاب .

ومن هذا البيان لأبواب الكتاب وموضوعاته ، يمكن القول بأنه يجمع بين الحديث عن عناصر علم البديع الأساسية ، مع الحديث العام عن أصول علم البلاغة وغاياتها ، وعلاقتها بأصول الكتابة الفنية ، والحديث عن الشعر من حيث تعريفه وطبقات شعرائه وموضوعاته وأشكاله وصور بنائه .

وإذا انتهينا إلى أن البديع عنده ــ كما هو عند غيره من علماء البديع المصريين ــ جامع لصور التعبير الفنية فى الشعر والنثر حتى عصر المؤلف فى القرن الثامن ، أمكن القول بأن هذا الكتاب فى مضمونه يكشف عن عنوانه : «أدوات ذوى اليراعة» من الكتاب والشعراء .

وإذا ما استبعدنا الشق التعليمى ، وجدنا الكتاب حافلا بعناصر البحث البلاغى والنقد ، ووجدنا به مواضع جديدة فى هذا الميدان .

وأول ما يسترعى انتباهنا قلة أبواب البديع نسبيا عن مثيلاتها فى كتب البديع المعاصرة ؛ ذلك أنه لم يوافقهم على كثرة التفريع ، بل حاول ــ على العكس ــ ضم الأبواب المتشابهة والمتقاربة .

ونلاحظ على أبواب البديع تلك الأسماء التى اشتقها العلماء من الفنون ، وبخاصة فن النسيج وزخرفة الثياب كالتطريز والتوشيع والتسهيم ؛ فهذه كلها استعارها علماء البديع من زخرفة الثياب وتوشيتها بصور مختلفة من الوشى .

فالتطريز يعنى تكرار وحدات زخرفية كالطراز ؛ وهو الخط فى نهاية الثوب . وقد يحلى الثوب بخطين أو طرازين أو ثلاثة . وقد شبهوا به ما يأتى فى آخر البيت من تكرار لكلمتين أو ثلاثة ، أو عطف كلمتين أو ثلاثة . . وقد أورد من أمثلته قول الشاعر :

أموركُمُ بنى خاقانَ عندى ... عجابٌ فى عجابٍ فى عجابِ

قُرونٌ فى رؤسٍ فى وُجُوهٍ
صِلابٌ فى صِلابٍ فى صِلابِ

ومنه قول الشاعر :

وتسقيني وتشربُ من رحيقٍ
خليقٌ أن يلقَّبَ بالخلُوقِ
كأنَّ الكأسَ فى يدِها وفيها
عَقِيقٌ فى عَقِيقٍ فى عَقِيقِ

وقد يأتى على غير صورة العطف أو التتابع فى كلمتين أو أكثر ، كما فى قول أبى تمام :

أعوامُ وصلٍ كاد يُنسِى طُولَها
ذِكْرُ النَّوى فكأنَّها أيَّامُ
ثم انبَرتْ أيَّامُ هَجْرٍ أرْدَفَتْ
نَحْوِى أسًى فكأنَّها أعْوَامُ
ثم انقضَتْ تلكَ السّنونُ وأهلُها
فكأنَّها وكأنَّهم أحْلامُ

ويكون فى صورة ثالثة يسميها أصحاب البديع بالتوشيع ، يقول ابن أبى الإصبع هو من الوشيعة ، وهى الطريقة فى البرد المطلق ؛ فكأن الشاعر أهمل البيت إلا آخره ، فإنه أتى فيه بطريقة تعد من المحاسن(٢١) .

ومنه قول البحترى :

لَمَّا مشَيْنَ بِذِى الأَرَاكِ تشَابَهت
أعطافُ قُضبانٍ بهِ وقُدُودِ
فى حُلَّةٍ وشْيٍ ورَوْضٍ فالتَقَى
وشْيانِ : وشْيُ رُبًا ووشْيُ بُرُودِ
وسفَرْنَ فامتُلِيتْ خدودٌ زانَها
وَرْدانِ ، وردُ جَنًى ووردُ خُدُودِ
فمتَى يساعِدُنا الزَّمانُ ويوْمَنا
يومَانِ ، يومُ نَوًى ويومُ صُدُودِ

وذكر ابن طباطبا من هذا اللون شعرا لأحمد بن أبى طاهر ، وعده من الشعر الذى يجلو الهم ويشحذ الفهم ، وأنه من الشعر الصفو الذى لا كدر فيه . يقول :

إذَا أبو أحمدٍ جادَتْ لنا يدُه
لم يُحْمَدِ الأجْوَدانِ البحرُ والمَطَرُ
وإن أضاءَ لنا نُورٌ بغُرَّتِه
تضاءَلَ الأنْوَرانِ الشَّمسُ والقَمرُ
وإن مضَى رأيُه أو حدُّ عزْمَتِهُ
تأخَّرَ الماضِيانِ السَّيفُ والقَدَرُ

ولا شك أن هذا الضرب من البديع الذى أملاه ذوق العصر ، وكان من مكتسبات الحضارة ، هو صدى لصور الترف وأنواع المتع الحسية السمعية والبصرية . وقد أبدعه الشعراء ورضى عنه النقاد ، وصار سنة وقيمة فنية من قيم الشعر العربى فى العصور البديعية . وقد يمتزج الحسُّ بالفكر فيما عرف ببديع المعنى ، كالتورية والإشارة والتلميح . فمما جاء من التورية الممتزجة بالتجنيس قول الشاعر (فى طبيب عيون ، أو كحَّال)(٢٢) :

يا سيّدَ الحُكماءِ هذِى سُنَّةٌ
قبِيحَةٌ فى الطِّبِّ انتَ سنَنْتَها
أوَ كُلَّما كلَّتْ سيوفُ جُفُونِ مَن
سفكتْ لواحِظُه الدِّماءَ سنَنْتَها

فالجناس التام على الصورة المعهودة عند البديعيين تورية مفترقة ، والتورية ــ على العكس ــ جناس مندمج ، أو مقترن .

ويضعون ضمن بديع المعنى كل ما يتصل بالمعنى من حيث إيجازه وتفسيره وتقسيمه وإتمامه . ويأتى هذا فى أبواب ، كالطى والنشر ، والتسهيم والتوشيح ، والإيغال والتتميم ، والتقسيم والتفسير . وهذا أيضا من مكتسب الحضارة وغلبة المنطق ، أو ربما كانت هذه الأبواب صورة من صور الاهتمام بالمنطق وعلومه ، وأثرها على فنون القول أو البديع .

وهكذا نرى أن البديع حصيلة الحضارة وتنوعها بين عطاء حسى ، أو معنوى فكرى . وهو فى النهاية يخاطب المتعة الحسية والذهنية معا .

والقسم الثانى من موضوعات الكتاب غير البديع مما يتصل بالشعر علمه وعمله ، أو صنعته . وقد عرف فيه الشعر ، وذكر شيئا من علم العروض والقافية ، ثم عرض لمكانته وفائدته ، ومقارنته بالكتابة ومضاره ، ونوع البديه والارتجال والفرق بينهما ، وموضوعات الشعر المعروفة من غزل ومديح وهجاء وفخر وعتاب واعتذار وزهد وحكم وأمثال ووصف الخ . .

ونلمّح الآن إلى كل جانب من هذه الجوانب ، مكتفين بما نراه طريفا فى الكتاب . فقد عرف الشعر وعروضه فقال :

« فأما حده فهو اللفظ الدال على معنى ، المقصود فيه الوزن والقافية . . وأما عروضه فالعروض فى اصطلاح العروضيين هو اسم للجزء الأخير من النصف الأول من البيت ؛ وإنما سمى عروضا لكثرة دوره ، كما سموا علم قسمة المواريث فرائض ، لكثرة قولهم فرض الزوج كذا ، وفرض الزوجة كذا ، وفرض الأم والابن كذا .

وهو مأخوذ من العروض التى هى الناحية . وقيل مأخوذ من قولهم : ناقة عروض ، أى صعبة ، لم ترض . وقيل هو مأخوذ من العروض التى هى الطريق فى الجبل »(٢٣) .

وفى حديثه عن فضل الشعر وتفضيل ابن رشيق له على النثر يورد قول والده صاحب الكتاب فى عكس ذلك فيقول(٢٤) :

« قال والدى رحمه الله : « وهذا الذى ذكره ابن رشيق من فضل الشعر على النثر لا يسلم إليه فيما ادعاه ؛ وذلك أن كبار أهل الأدب أجمعوا على أن الكلام المنثور أفضل من الكلام المنظوم ، واستدلوا على ذلك من أربعة أوجه :

الأول ــ أن القرآن الكريم ورد نثرا ، ولولا علو مرتبة النثر لما أنزل الله الكتاب العزيز على أسلوبه . والقرآن العزيز معجزة ؛ ومن المعلوم أن المعجزات لا تجىء إلا من الطريق الأصعب ، التى لا يمكن لأحد الإتيان بمثلها . فحينئذ لما كان النثر من أقوال المشقة جعله الله تعالى ، معجزة لرسوله ، ليعجز به فصحاء العرب . وكانت العرب يسهل عليهم الشعر ، ويصعب عليهم النثر حتى إنه لم يسمع لأحد منهم نثر إلا القليل ، مثل قس بن ساعدة ، وجماعة قليلة عشر معشار الشعراء .

والنظم فقد كان سهلا على صبيانهم ونسائهم ، وهذا دليل صعوبة مسلك النثر وشرف منزلته ، وضد ذلك النظم .

والوجه الثانى أن النثر ينوب مناب النظم ، ولا ينوب النظم منابه ؛ وذلك أن الكلام المنثور تقبل فيه الزيادة فى اللفظ والمعنى ، بخلاف المنظوم ، فإنك إذا أضفت إليه معنى من المعانى فلابد من زيادة فى النظم أو نقص ، يخل فى النقص ويمل فى الزيادة ؛ وهذا إذا تحرى الوزن فإنه يحتاج إلى ذلك ضرورة .

والوجه الثالث من الأدلة على تفضيل النثر أنا نقول إن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل مواد كثيرة من علوم شتى ، والنظم فإنه يقوله من لا يشم للفضيلة رائحة ، ولا حصل من آلاته شيئا . وكثير من الناس يقول الشعر الحسن من غير مادة حاصلة ، لكن بطريق الاتفاق ، كالسوقة وأرباب الحرف .

والوجه الرابع أن صاحب النثر مرموق بعين الإكرام ، لعلو منزلته ، بخلاف الناظم ، فإنه لا تعلو درجته عن رتبة المستعطين ؛ وإذا جل عن ذلك وحلا شعره كان فى النسيب والغزل . وذلك كلّه ضد النثر ؛ فإن النثر فى الغالب لا يكون إلا فى الأشياء العظيمة ، كالوعظ والخطب ، والزواجر والنواهى ، وأحكام الدنيا والآخرة ؛ فهو ضد النظم . والمراد فى الأمرين ظاهر .

فدل ذلك على أن النثر أشرف من النظم» .

يتضح من هذا القول الذى أورده صاحب الكتاب فى تفضيل النثر عصبية للفن الذى يمارسه . وهذا القول استمرار لمقولات سابقة للكتاب ، يفضلون بها الكتابة على الشعر ، لمهانة الشعر فى العصر ، ولأنه ورث الشعر فى الشرف ، وتراجع الشعر بسبب التكسب إلى منزلة أدنى .

ومع ما قاله المؤلف من تقديم للنثر فإنه أورد عن ابن رشيق وغيره أقوالا فى الدفاع عن الشعر وفضله[٢٥] ، منها شفاعة كعب بن زهير وإنقاذ شعره له من القتل .

وإلى جانب تلك المنافع هناك مضار يذكرها نقلا عن ابن رشيق كذلك .

ويذكر البديهة والارتجال ويفرق بينهما فيقول[٢٦] :

أما البديهة فإنها عند كثير من الناس هى الارتجال ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن البديهة فيها فكرة ، والارتجال ما كان تدفقا وانهمارا ، ولا يتوقف قائله فيه . ويعرض لأمثلة ساقها ابن رشيق فى العمدة .

ويتحدث بعد ذلك عن عمل الشعر فيقول[٢٧] :

فأما عمل الشعر فإنه يحتاج إلى شحذ القريحة ؛ لأن الشاعر وإن كان حاذقا ، فلابد له من شحذ القريحة ، ومن فترة تعرض له ، فإن تمادى عليها قيل أصفى الشاعر وأفصى . كما يقال : أصفت الدجاجة وأفصت ، إذا انقطع بيضها . وكذلك الشاعر إذا خلا شعره من المعانى فيبقى وزّانا .

ويذكر طبقات الشعراء إلى عهده فيقول[٢٨] :

«والشعراء طبقات ؛ فمنهم شعراء الجاهلية ، مثل امرىء القيس والنابغة والأعشى وزهير بن أبى سلمى المزنى وطرفة بن العبد ومن يناسبهم . هؤلاء طبقة واحدة ، وشعرهم قريب بعضه من بعض .

ثم بعد هذه الطبقة طبقة المخضرمين ، وهم الذين كانوا فى الجاهلية وأدركوا الإسلام . وسمى الشاعر منهم مخضرماً لأنه استوفى حظه من الشعر فى أيام الجاهلية ، ثم لما دخل الإسلام صار نَفَسه فى الشعر غير ذلك النفس الذى كان فى الجاهلية . منهم كعب بن زهير بن أبى سلمى ، وأخوه بجير ، والحطيئة ، ويكنى أبا مليكة ، واسمه جرول ، وأوس بن حجر ، وأبو ذؤيب الهذلى ، والشماخ ، ولبيد ، وخداش بن زهير ، والأسود بن يعفر ، والمخبل بن ربيعة ، والنمر بن تولب .

وبعد هذه الطبقة طبقة الإسلاميين ؛ وهم الذين ولدوا فى الإسلام ؛ منهم جرير ، والفرزدق ، وعبيد الله بن قيس الرقيات ، وعمر بن أبى ربيعة ، والأخطل ، وكان نصرانيا ، وذو الرمة ، والقطامى ، والأحوص ، ويزيد بن الطثرية . وهؤلاء الشعراء المذكورون فى هذه الطبقة هم الذين كانوا شعراء الدولة الأموية .

ثم من بعدهم شعراء الدولة العباسية ، مثل سديف ، ورؤبة بن العجاج ، ومن يجرى مجراهم . ثم بعد هذه الطبقة طبقة المولدين من الشعراء . وسمى الشاعر منهم مولدا لأنه كان عربيا غير محض ، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة . ولا يستشهد بأشعارهم فى اللغة ؛ وخالطوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار ، مثل بشار بن برد ، وأبى نواس ، ومسلم بن الوليد صريع الغوانى ، وسلم الخاسر : سمى بذلك لأنه باع مصحفا واشترى به طنبورا .

ثم بعد طبقة المولدين طبقة المحدثين . وهم الذين حدثوا عن المولدين ، كأبى تمام ، والبحترى ، ومروان بن أبى حفصة ، وعلى بن الجهم ، وعلى بن العباس ، وابن الرومى ، ومن يجرى مجراهم .

ثم من بعدهم الطبقة المسماة بالطراز المذهب ، وهم شعراء دولة بنى حمدان ، مثل المتنبى ، وأبى فراس ، والسلامى ، وابن نباتة السعدى ، وابن حجاج .

ثم من بعد هذه الطبقة طبقة شعراء بنى صالح وبنى مرداس ، مثل أبى العلاء المعرى ، والشريف الرضى ، وابن أبى حصينة ، وابن حيوس ، والخفاجى .

ثم من بعد هذه الطبقة شعراء الخريدة ، مثل القاضى الأرجانى ، وأبى عبد الله القيسرانى ، وسعيد ابن سناء الملك ، وأبى إسحاق الغزى ، وابن الساعاتى ، وعرقلة ، وابن منير الطرابلسى ، وابن أفلح ، والشريف أبى يعلى ابن الهبارية ، والحيص بيص ، وعمارة اليمنى .

ثم بعد هذه الطبقة شعراء بنى أيوب ، وهم شعراء المائة السادسة ، مثل راجح الحلى ، وابن مماتى ، وسعيد الحريرى ، وابن النبيه .

ثم من بعدهم طبقة شعراء العصر ، وهم الذين كانوا فى المائة السابعة ، مثل سيف الدين المشد ، والبهاء زهير ، وابن مطروح ، والسراج الوراق ، والجمال الجزار ، وشرف الدين البوصيرى ، وتاج الدين الحنفى ، ومجد الدين بن الظهير ، والوجيه المناوى ، ومن يجرى مجراهم .

وأكثر ما سلكته هذه الطبقة المتأخرة فى شعرها وعنيت به نوع التورية والجناس ، والكنايات والتعريضات ؛ وأكثر ما بنوا شعرهم فيه على النسيب والغزل ؛ لأنهم رقت طباعهم ، وتجوهرت

أفكارهم ، وصاروا فى غاية البعد عن شعر العرب ، وتجنبوا ألفاظا كثيرة مما كانت العرب تذكرها فى شعرها . وسيأتى نبذ من أشعار هؤلاء القوم ، تشنف الأسماع ، وتروق السامع ، وترى منها ما يدل على رقة طباعهم ، ومحاسن أوضاعهم ، ويعدهم من شعراء الجاهلية ومن بعدهم ، وجوهر كلامهم فى نظمه وحلاوته ، ورونقه وطلاوته» .

ومن حديث المؤلف عن طبقات أهل عصره من الشعراء وطريقتهم فى الشعر التى خالفوا فيها طريقة العرب القدماء وباعدوا بينها وبينهم ، نجد تأييدا واضحا وتعصبا لهذه الطريقة العصرية . ولم يكن المؤلف وحده فى هذا الموقف ، بل شاركه كثيرون من معاصريه وسابقيه ، ممن جاءوا بعد القرن الرابع . فابن رشيق يميل إلى طريقة المحدثين وأشعارهم ، وابن الأثير يضع شعراء المحدثين فى مقدمة الشعراء جميعا ، قدماء وإسلاميين .

موضوعات الشعر :

ويصل الحديث إلى موضوعات الشعر فيحدثنا عن النسيب والغزل ؛ وهو الموضوع الأثير عند شعراء العصر كما قال ، وهو الموضوع الذى لا يخلو منه شعر شاعر ، وتبدأ به قصائد الشعر التقليدية .

ويفرق المؤلف بين النسيب والغزل ، وهو مالا نجده فى كتب النقد المعروفة لدينا ، فيقول : اختلف الناس فى الفرق بين النسيب والغزل ، فقال قوم : النسيب هو ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرف أحوال الهوى به معهن .

وقيل النسيب معنى مركب من ثلاثة أمور[٢٩]

أحدها حال المرأة نفسها ، من خَلق وخُلق ، وقرب وبعد .

والثانى حال الناسب بها ، من وله وقلق ، وعشق وجزع ، ووصل وفراق .

والثالث الأحوال المشتركة بينه وبينها ، من هجره لها ، وتطلعه إليها ، ومواصلته وقطيعتها ، ومن أحوال جرت بينهما .

فالنسيب حينئذ يشتمل على هذه الأحوال الثلاث .

والفرق بين النسيب والغزل أن الغزل معنى إذا اعتقده الإنسان فى الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله ، فكان النسيب هو ذكر الغزل ، والغزل هو التصابى والاستشعار بالمحبة . ويقال فلان غزل ، إذا كان متشكلا بالصبوة التى تليق بالنساء . وقيل الغزل هو الأفعال والأقوال الجارية بين المحب والمحبوب ؛ والنسيب ذكر تلك الأحوال . وقيل مغازلة النساء محادثتهن ومراودتهن .

واللغويون لا يفرقون بين النسيب والتشبيب ؛ وهما عندهم بمعنى واحد . وعند علماء البيان أن التشبيب هو التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ، والبروق اللامعة ، والحمائم الهاتفة ، وآثار الديار العافية ، وأطلال المنازل الدارسة .

والناظر إلى هذه الفروق التى ذكرها المؤلف لا تتضح لديه ولا تتميز تماما ؛ فتراها مختلطة متشابكة .

والذى نراه من استقراء هذه المصطلحات الثلاثة على ما تطلق عليه فى معظم الأحوال أن النسيب غالبا ما يجرى على ذكر الأحوال التى تجرى بين المحب والمحبوب ؛ وأما الغزل فهو فى ذكر محاسن المحبوب والتقرب إليه ، والتودد عن طريق ذكر تلك المحاسن .

وأما التشبيب فهو ذكر النسيب والغزل ، بقصد التشهير والتعريض ؛ ولذلك غالبا ما يقال إن فلانا يشبب بفلانة ، قصدا إلى التعريض بها . .

ويمضى المؤلف فى ذكر موضوعات الشعر ، معرفا بما يزيد كثيرا عما قاله فيها كل من قدامة وابن رشيق . ولكن الجديد فى الموضوعات هو تلك الشواهد والأمثلة التى امتاز بها الكتاب ؛ فقد اختارها من شعر معاصريه فى معظم الأحوال ، وإذا جاء بشعر من أقوال غيرهم ممن سبقوهم فيكون أقرب إلى روح عصره من حيث الرقة وسهولة اللفظ ، وجمال الصبغ البديعى .

ونضرب أمثلة مما اختاره فى بعض موضوعات الشعر لنتدلل على ما نقول . ففى الوصف يورد أبيات أبى نواس المعروفة :

تدور علينا الراح فى عسجدية
حبتها بأنواع التصاوير فارس

وقول البحترى فى وصف الفرس :

وأغرّ فى الزمن البهيم محجل
قد رحت منه على أغر محجل
كالهيكل المبنى إلا أنه
فى الحسن جاء كصورة فى هيكل
تتوهم الجوزاء فى أرساغه
والبدر غرة وجهه المتهلل

ووصف المتنبى لغارة فرسان سيف الدولة على حصن الروم :

وخيل براها الركض فى كل بلدة
إذا عرّست فيها فليس تقيل
فلما تجلى من دلوك وصنجة
علت كل طود راية ورعيل
على طُرُق فيها على الطرق رفعة
وفى ذكرها عند الأنيس خمول
فما شعروا حتى رأوها مغيرة
قباحا وأما خلقها فجميل
سحائب يمطرن الحديد عليهمُ
فكل مكان بالدماء غسيل

ويعجب المؤلف بمديح البحترى للفتح بن خاقان ، وبلاغته فى ذكر الهيبة ، حيث يقول :

ولما حضرنا سدة الإذن أخرت
رجال عن الباب الذى أنا داخله
فأفضيت من قرب إلى ذى مهابة
أقابل بدر التم حين أقابله
فسلمت فاعتاقت جنانى هيبة
تنازعنى القول الذى أنا قائله
فلما تأملت الطلاقة وانثنى
إلىّ ببشر آنستنى مخايله

دنوت فقبلت الندى فى يد امرىء
جميل محياه سباط أنامله
صفت مثل ما تصفو المدام خلاله
ورقت كما رق النسيم شمائله

قال : انظر إلى هذه الفصاحة والبلاغة فى المدح ، ووصف الممدوح بالهيبة العظيمة[30] .

ويعجب بقول أبى تمام :

وما سافرت فى الآفاق إلا
ومن جدواك راحلتى وزادى
مقيم الظن عندك والأمانى
وإن قلقت ركابى فى البلاد

ومثله قول أبى نواس :

إذا نحن أثنينا عليك بصالح
فأنت كما نثنى وفوق الذى نثنى
وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة
لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

قال : فمن أراد المدح أو ذكر واقعة حال فليقل هكذا ، وإلا فليسكت[31] .

واختار فى موضوع الغزل مجموعة من الشعر الرقيق ، من مثل قول الخياط الدمشقى[32] :

خذا من صبا نجد أمانا لقلبه
فقد كاد رياها يطير بلبه
وإياكما هذا النسيم فإنه
إذا هب كان الوجد أيسر خطبه
خليلى لو أحببتما لعلمتما
محل الهوى من مغرب القلب صبه

تذكر والذكرى تشوق ، وذو الهوى
يتوق ، ومن يعلق به الحب يصبه
غرام على يأس الهوى ورجائه
وشوق على بعد المزار وقربه
ففى الركب مطوى الضلوع على الهوى
متى يدعه داعى الغرام يلبه
إذا خطرت من جانب الرمل نفحة
تضمن منها داؤه دون صحبه

ومن الغزل الحضرى قول الشاعر :

رأتنى وقد شبهت بالورد خدها
فتاهت وقالت : قاس خدى بالورد
كما قال إن الأقحوان كمبسمى
وإن قضيب البان يشبهه قدى
وحق صفا ماء الشباب بوجنتى
وحق الجبين الصلت والفاحم الجعد
لئن عاد للتشبيه يوما حرمته
لذيذ الكرى ، لا بل أذوّقه فقدى
إذا كان هذا فى البساتين عنده
فقولوا له لم جاء يطلبه عندى ؟

ويقف مؤلف الكنز مواقف من بعض شعر الشعراء فى موضوعات الشعر المختلفة ، فيناقش معانيه ، ومدى توفيق الشاعر فى التعبير عنها .

وبعد ، فإن كتاب جوهر الكنز ـ على ما بينا ـ جامع لعدة أهداف ؛ فهو كتاب بلاغة ونقد ، وهو كنز لمجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة بخاصة ، قد لا نجدها فى بعض المصادر المتاحة . والكتاب بعد هذا وذاك يكشف عن طريقة المصريين والشوام فى التأليف البلاغى .

الهوامش :

(١) يعتبر مصطلح بديع هنا عاماً على كل ما يتصل بشكل الشعر من لفظ ومعنى وموسيقى .
(٢) راجع عيار الشعر ، الطبعة الثالثة ، ص ٤٧ (منشأة المعارف بالإسكندرية) .
(٣) النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة جـ ٣٣٩/٧ .
(٤) السلوك ٧٢٨/١ .
(٥) النجوم الزاهرة ٣٣٩/٧ .
(٦) راجع مطالع البدور ١٣١/٢ .
(٧) النجوم الزاهرة ٣٤/٨ .
(٨) الخطط ٣٢٤/٣ .
(٩) السلوك ٨٨٨/١ والنجوم ١٩٠/٨ .
(١٠) الدرر الكامنة لابن حجر ١٠٤/١ .
(١١) الدرر الكامنة ١٠٤/٦ والسلوك ٤٢٧/٢ .
(١٢) إجازة النسخة الخطية بتاريخ ذى القعدة سنة ٧٢٦ هـ .
(١٣) طبعت بمنشأة المعارف سنة ١٩٨٢ ، ١٩٨٥ .
(١٤) عيار الشعر ، ص ٤٦ .
(١٥) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
(١٦) راجع كتاب الأدب فى العصر الأيوبى ص ٩١ وما بعدهاوالأدب فى العصر المملوكى ص ١٠٩ .
(١٧) لضياء الدين بن الأثير كتاب فى حل المنظوم عالج فيه هذه الطريقة .
(١٨) المثل السائر ص ٤٢٦ ط . بولاق ١٢٨٢ هـ .
(١٩) جوهر الكنز ، ص ١٥٩ .
(٢٠) نفسه ، ص ١٦٠ .
(٢١) جوهر الكنز ٢٨٢ ، وراجع تحرير التحبير لابن أبى ألإصبع ص ٣١٦ .
(٢٢) المصدر نفسه ص ٩٢ .
(٢٣) جوهر الكنز ص ٤٠٨ .
(٢٤) المصدر نفسه ص ٤٢٧ ، وراجع كتاب العمدة لابن رشيق ، جـ١ ، ص ١٩ طبعة محيى الدين .
(٢٥) جوهر الكنز ص ٤٣٠ وراجع العمدة : ٢٤/١ وما بعدها .
(٢٦) جوهر الكنز ص ٣٣٩ .
(٢٧) المصدر نفسه ٤٤٢ .
(٢٨) المصدر نفسه ٤٤٢ .
(٢٩) نفسه ص ٤٥١ .
(٣٠) نفسه ص ٣٥٩ .
(٣١) نفسه ص ٣٤٧ .
(٣٢) نفسه ، ص ٤٦٣ .

الواقع الأدبي

● تجربة نقدية :

ـ حنا مينه
وتناقض وعى الكاتب

● متابعات :

- بنية الشعر
عند فاروق شوشة

- قراءة فى رواية
« السيد من حقل السبانخ »
أو يوتوبيا عصر العلم

حنا مينه وتناقض وعى الكاتب

عباس أحمد لبيب

مقدمة :

تتناول هذه الدراسة ثلاث روايات هى : الشراع والعاصفة ؛ والثلج يأتى من النافذة ؛ والشمس فى يوم غائم[1] ، محاولة تبين ما يمكن تسميته بأيديولوجيا النص لا أيديولوجيا الكاتب . وقد خلطت كثير من الكتابات حول هذه الروايات بينهما ؛ إذ اتخذت من أيديولوجيا الكاتب متكأً لما تدعيه من رمز ، ولما تطرحه الرواية من رؤية ، وما تجسده شخصياتها من مواقف . فيرى البعض فى « عودة حنا مينة إلى البحر فى الشراع والعاصفة رمزا ومعادلا ودالاً لعودة المجتمع العربى إلى المغامرة والفعل » . و « الطروسى ليس محمد بن زهدى فقط ، بل هو رمز، وقوة ، ووطن يبحث عن حريته ومجده ؛ ووطن ممزق بين أن يبقى فى البر مع « أم حسن » أم يذهب إلى البحر إلى « ماريا » . إن «ماريا وأم حسن» رمزان كذلك ؛ أم حسن رمز للاستقرار ؛ وماريا رمز للمغامرة . وفى كل الأحوال يبقى الطروسى رمزا ليقظة بلاد تنتظر عودتها إلى البحر ؛ رمزا لبداية وعى جديد »[2] .

وتربط بعض الكتابات كذلك بين الرواية والمرحلة الزمنية التى صدرت فيها ؛ سعيا إلى إقامة مثل هذه الموازاة بين الواقع و « الرمز » ؛ فتخلع على « الشمس فى يوم غائم » أهمية خاصة وتكمن فى ارتباطها بالفترة الزمنية التى ظهرت فيها ؛ أى بعد هزيمة حزيران . . . حيث ما يزال العدو الخارجى يجثم على الأرض ، ويستنزف خيرات البلاد » . « فالفتى بطل الشمس فى يوم غائم ابن مرحلته الراهنة ؛ فهو أكثر نضجا ووعيا ، ويتحول من متفرج إلى ملتزم بعقيدة سياسية تؤطر جميع تحركاته وعلاقاته ، ويتحمل فى سبيلها الشتائم والصعاب بل الصفع أحيانا ؛ لأنه يعلم أن حملة الرسالات والمبادىء يجب أن يقرنوا القول بالفعل »[3] . وتتخذ بعض الكتابات من مبدأ « النمذجة » فى النقد الواقعى الاشتراكى أداة جاهزة للنظر إلى شخصيات حنا مينة بوصفها نموذجا للانتماء أو للبطولة أو للثورة . . . الخ[4] .

ولا شك أن الملامح الأساسية للشخصيات فى الرواية ودوافعها الداخلية ودورها فى حركة الأحداث ، بل كذلك توزيع الشخصيات وتراتبيتها وقدرة الشخصيات على أن تعكس نموذجا ، هى مفاتيح أساسية لاكتشاف أيديولوجيا النص ؛ لكن هذه الملامح الأساسية لا تتأتى فحسب من الدور الذى ينيطه الكاتب بالشخصية ، ولا بالأقوال التى ترد على لسانها ، وإنما تتأتى ، أساسا ، من وعيها بالعالم من حولها ، ومدى تلاؤم ذلك الدور الذى يناط بها مع وعيها . إن جدلية الشخصية لا تكمن فى الشخصية ــ الشخصية النقيض ، بل تكمن فى تطور وعى هذه الشخصية وردود فعلها مع تطور الأحداث من حولها . وفى الحقيقة نجد أن أية شخصية روائية فى الرواية التقليدية قد تعدُّ نموذجا ؛ وهى فى الواقع نمطية بطريقة أو بأخرى ؛ لكن الانتقال من الشخصية إلى النموذج ؛ من الخاص إلى العام ؛ من العمل إلى الواقع ــ هذا الانتقال ليس معادلة بديهية ، بل هو نتيجة لما تملكه الشخصية وما يملكه العمل الروائى من قدرة على المجاوزة .

إن ذلك الترميز أو التنميط المجانى يعكس أخطر سمة من سمات النقد الشيمى الذى يرى فى أيديولوجيا الكاتب أو فى ظروف المرحلة تفسيرا للعمل الروائى . وهذا النقد الشيمى ، وإن اتخذ الواقعية الاشتراكية علما أو شعاراً ، يعود بنا إلى نظريات هيبولت تين ؛ لأنه يتجاهل إمكان التفاوت أو الاختلاف بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية للكاتب والطريقة التى يرى بها العالم الذى يخلقه[5] . فسيرة حياة الكاتب أو كتاباته وتفسيراته لأعماله[6] لا تماثل بالضرورة أيديولوجيا النص ، وهى قد تصلح أداة ثانوية لإضاءة بعض النقاط . لكن إسقاط أيديولوجيا الكاتب

أو نظراته النقدية على العمل الروائى انتقاءً لبعض الشعارات الثورية التى تتردد داخل العمل يتجاهل الخاصة النوعية للأدب ، ويقع فى أسر مثالية جديدة ؛ إذ يربط العمل الأدبى فى الحقيقة بأحد مكونات البناء الفوقى ، وهو السياسة بمعناها الضيق والمرحلى .

خارجيات النص

تشترك هذه الروايات الثلاث فى الإطار الزمانى العام ؛ فالمرحلة التاريخية التى تدور فيها هى مرحلة الانتداب الفرنسى بشكل عام ؛ إذ تدور أحداث «الشراع والعاصفة» فى أثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أما «الثلج يأتى من النافذة» فهى تدور فى الفترة التالية للانتداب أى فى الاربعينيات والخمسينيات حسبما نفهم من إشارة فياض إلى معاهدة «الدفاع المشترك»[٧] ؛ ومن إشارة زوجة فياض إلى عبد الحليم حافظ واشارة فياض إلى افلاس شركته ابان الحرب الكورية[٨] وتدور أحداث «الشمس فى يوم غائم» فى أوائل العشرينيات ، وذلك من الإشارة إلى حديث والد الفتى مع المستشار[٩] ، ومن الصمت عن ثورة ١٩٢٥ المسلحة ضد الاحتلال وأعوانه ، والاكتفاء بإحساس الفتى بأن الثورة آتية ، وأن الأرض تنشقق تحت أقدام عائلته .

أما الحقبة التى كتبت فيها هذه الروايات الثلاث فهى تمتد من ١٩٥٦ ، تاريخ بدء كتابة « الشراع والعاصفة » ، إلى ما بعد ١٩٦٧ ؛ وهى حقبة مليئة بالأحداث السياسية على المستوى العربى ؛ إذ شهدت تأميم قناة السويس ، وحرب ١٩٥٦ ، ثم الوحدة المصرية السورية والانفصال ، انتهاء بهزيمة ١٩٦٧ ؛ وهى أيضا الحقبة التى شهدت صعود حركة التحرر الوطنى ضد الاستعمار الأجنبى ثم تبدد الحلم فى ١٩٦٧ . وعلى المستوى الداخلى شهدت سوريا فى هذه الحقبة عودة الحياة الديمقراطية فى عام ١٩٥٤ ؛ بعد سلسلة من الانقلابات العسكرية (انقلاب حسنى الزعيم فى مارس ١٩٤٩ ، وانقلاب الحناوى فى أغسطس ١٩٤٩ ، وحركة أديب الشيشكلى فى ديسمبر ١٩٤٩ ، ثم حركة الشيشكلى الثانية فى نوفمبر ١٩٥١) . ومع عودة الحياة الديمقراطية بدأ حكم التحالفات ، الذى عكس صعود القوى القومية واليسار البعثى متحالفا مع اليسار الماركسى ومنهيا سيطرة الزعامات التقليدية ، ثم نجح البعث فى أن يتولى السلطة منفردا بانقلاب عسكرى منذ ١٩٦٣[١٠] .

إن إصرار حنا مينة على اختيار فترة « الانتداب الفرنسى » إطاراً زمانيًا لهذه الروايات الثلاث بل لمعظم رواياته ــ برغم أن مرحلة تكونه الفكرى والأدبى كانت أكثر ازدحاما بالأحداث وأكثر حسما فى تحديد مستقبل سوريا ومستقبل المنطقة العربية كلها ـ لا يكفى تبريرا له ما يقوله حنا مينة من أن الماضى الذى يكتب عنه هو « حضور واستطالة للمستقبل ، وأن طبيعة العمل الروائى تقتضى أن ينظر الكاتب إلى الأحداث من بُعدٍ كاف لتكون لنظرته الإحاطة اللازمة التى يوفرها البعد النسبى » ، « وأنه عندما يكتب عن الماضى فهو يدق ناقوس التنبيه فى الحاضر »[١١] . إن هذا الاختيار « لمرحلة الانتداب الفرنسى » ربما يفسره على المستوى الخاص حنين حنا مينة إلى عهد طفولته وصباه ، وإحساسه المتزايد بتجربته الحياتية الغنية ؛ وكما يقول هو نفسه فإنه ــ بما هو كاتب ــ يجد نفسه أمام صياغات حياتية تبحث من خلاله عن وجودات فكرية[١٢] ؛ ففى هذه المرحلة يتجلى الإحساس بلذة المغامرة والاكتشاف والتمرد بمعناه العفوى ؛ التمرد من حيث هو خروج على العادية وكسر للمألوفية . ومن هذه المرحلة يستلهم حنا مينة معظم شخصياته ، بل كثيرا من تفريعاته القصصية ولوازمه الشيمية ؛ مثل القبلة من الفتاة التى يحبها ، والمناضل بوصفه أميراً متميزاً أو فارساً[١٣] ، بل إننا نجد فى كثير من شخصياته ملامح مختلفة من ذكرياته . وكما أن « الماضى له قابلية دائمة فى حياته . . . وكما يتناول مادته من ذلك الشىء الذى تخمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج ، ما إن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية » ، نجد شخصياته كذلك دائمة الحنين إلى هذا الماضى . والاسترجاع هو وسيلة الرؤية وهو وسيلة البقاء .

وعلى المستوى الخاص كذلك لم يستطع حنا مينة ــ وهو الأديب المؤمن بأهمية المعايشة الحياتية للواقع[١٤] ــ أن يبقى فى سوريا ؛ فأمضى منذ عام ١٩٥٨م عشر سنوات فى الغربة ، الأرجح أنها لأسباب سياسية[١٥] . وبعد عودته إلى سوريا بدأ يعيش نوعا من « الحياة الراكدة المملة فى دمشق بعيدا عن الأجواء الحقيقية الشعبية ، مما يجعله يحس بنوع من الإحساس المعذب بأنه يخون نفسه وفنه وقضيته الأدبية »[١٦] .

أما على المستوى العام فإن هذا الإطار الزمانى قد أتاح للكاتب ، بداية ، جوَّ المواجهة الجماهيرية فى مواجهة احتلال أجنبى حيث تصبح مشاركة « الجماهير العفوية فى المقاومة أمرا طبيعيا ، بل يصبح أى تمرد أو تصدٍّ مهما صغر عملا بطوليا . كما أن هذه الجماهير ، وهى تخوض معركتها الوطنية بعفوية ، تبدأ فى إدراك قدرتها وينضج حسها الطبقى . على أنها ، وهى تتحرك من أجل القضاء على الاحتلال ، تربط بين معاناتها اليومية وقهرها الطبقى وقضية التحرر الوطنى . هذا الإحساس العفوى هو المقابل الصادق للعمل الجبهوى الذى يتبناه اليسار « بالوعى » . وتلك الجماهير ، بوضعها الاجتماعى وبعفويتها ، هى المعلم كالطروسى وخليل والخياط[١٧] .

هذا الإطار الزمانى يمثل كذلك مرحلة المخاض الثورى ؛ مرحلة البدايات بنقائها وتضحياتها ونماذجها الفردية المتسامية إلى نوع من الشهادة أو الفداء المسيحى ؛ نماذج « جيل التضحيات والآلام والبحث فى الظلام عن قبس من نور »[١٨] ، بعيدا عن الواقع السورى الشائك فى الخمسينيات ، الذى سادت فيه التحالفات والصراعات والانقسامات اللا مبدئية ، ومارس فيه الجميع ، بما فيهم اليسار ، الصراع على السلطة ، وأصبحت قضية الإصلاحات الاجتماعية بديلا عن الثورة ، وتحديد الملكيات بديلا عن القضاء على الطبقة الإقطاعية ، بل لم تعد حتى هذه الإصلاحات الاجتماعية وتحديد الملكيات إلا ورقة انتخابية يتقدم بها « البعث » ــ لا الماركسيين ــ الصفوف . لكل هذا خبا حلم الخلاص أو تحطم ؛ فالجماهير التى ثارت ضد الاحتلال وضد الاستغلال والقهر الطبقى قد أجهضت حركتها مفضية إلى حكم البورجوازية[١٩] ، لا إلى التغيير

الحقيقى . هذا الإطار الزمانى إذن هو أصلح لتلك الرومانسية الثورية التى « تغنى الواقعية ، لا بالشاعرية فقط ولا باللون والنغم فحسب ، بل بتمجيد دور الناس الذين يحبون العمل ويضعون أمامهم هدفاً كبيراً هو تغيير الحياة »[٢٠] .

(٢)

القصة : سمات البطل

يبقى السؤال : هل توقفت أعمال حنا مينة عند الرومانسية أم تخطتها إلى الرومانسية الثورية التى تستوعبها الواقعية وتغتنى بها ؟

« إن الكفاح والفرح والإباء والتمرد هى عناصر رومانسية فى الأصل استخدمتها الواقعية فى استيعابها للرومانتيكية ، فأعطتها دلالات جديدة خلصتها من القشرة الخارجية الذاتية ، وحيدة الجانب ؛ القشرة الكرنفالية الاحتفالية المثالية ، التى لا تستند إلى ركائز الواقع ولا تعبر إلا عن كفاح دُنكيشوتى ؛ هو توق إلى النضال ، وليس النضال ذاته ؛ لأنه يجهل ضد من يناضل ولماذا ؛ لافتقاره إلى مفهوم متكامل عن العالم »[٢١] .

والروايات الثلاث تشترك جميعها فى تقديم ما يسمى « بالبطل الإيجابى » ؛ بطل فرد يحمل هموم المجموع ويتحرك معه بحثا عن التغيير المنشود . وأولى سمات هذا البطل المتفرد أنه بطل استثنائى فى ظرف استثنائى[٢٢] . فالطروسى كما نراه فى « الشراع والعاصفة » يبدو فى استقراره ــ وهو البحار ــ إنسانا قد « اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحدة . لم يعد يستطيع متابعة السفر . ولا هو ينوى العودة من حيث أتى ، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهراً بانتظار الرحيل »[٢٣] . وفياض كذلك كاتب يسارى مناضل ، نراه فى تجربة الغربة هاربا من مطاردة السلطة . والفتى فى « الشمس فى يوم غائم » على حد قول الخياط « زهرة فى حقل من الشوك »[٢٤] ، ابن الطبقة الغنية ، والمتمرد عليها بالرقص . وكل من هذه الشخصيات يقف فى مقابلها معلم انتقل بها من التمرد إلى الوعى : الأستاذ كامل فى « الشراع والعاصفة » ؛ وخليل فى « الثلج يأتى من النافذة » ؛ والخياط فى « الشمس فى يوم غائم » .

هذه الشخصيات تبدو متفردة متميزة ؛ فالطروسى منذ الصفحة الأولى فى «الشراع والعاصفة» متفرد بهذا الحنين إلى الماضى ، بذلك القلب الذى يرى الأشياء مذتغيب الأشياء ، « وقد وجد على شاطىء اللاذقية يوما قلبا كهذا القلب ، تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، ثم تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، وبقى وفيا لرجائه ، مخلصا لأمانيه »[٢٥] ؛ وهو لا يتراجع « فقد اعتاد الناس أن يهربوا حين يرشقهم البحر ، أن يتراجعوا ، أما محمد بن زهدى الطروسى فلم يكن يفعل ذلك قط ، إنه لا يتراجع ، ولا يهرب »[٢٦] ؛ هو لا يأبه بعداء أبى رشيد له ؛ فهو الذى استطاع كسر شوكة بن برو ، رجل أبى رشيد ؛ وهو الذى سافر وعرف العالم وأبصر عمال المرافىء وكيف يعملون وما هى حقوقهم وضماناتهم[٢٧] .

وفياض فى « الثلج يأتى من النافذة » متفرد كذلك منذ طفولته ؛ إذ « كان الكتاب أعظم مسراته ، فإذا فكر فيه تمتم بخشوع : فى البدء كانت الكلمة »[٢٨] ؛ وهو متفرد لأنه كاتب ، والكاتب إنسان غير عادى[٢٩] ؛ ولأنه يضحى من أجل الآخرين ، يضحى واعيا بما تفرضه هذه التضحية ، والحرمان الاختيارى يحتاج إلى سمو رفيع ، إلى رياضة روحية تقترب بالمناضل من مصاف القديسين[٣٠] ، عليه أن يحمل صليبه ويمضى ثائراً لإيقاد نار جديدة ، عليه أن يمضى فى عكس التيار[٣١] . إنه يمضى لتصهره تجربة النضال ليصبح أداة ورأس الزاوية لطريق جديد ، وهو بهذا النقاء والتطهر يسعى لمزيد من التطهر من خلال العمل الجسمانى المرهق ، يعمل دائما للفكرة ويتطابق عنده الوعى والسلوك[٣٢] .

والفتى فى « الشمس فى يوم غائم » متفرد ؛ فهو ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جدا ؛ جامح النزوات شديد الانفعال يكره ما يحبه أهله[٣٣] ؛ يرقص رقصة الخنجر ، ولكنهم يرقصون « التانجو » ؛ ويرغم أن الكثيرين قد رقصوا رقصة الخنجر فإنه أفضل مَنْ رَقَصَها ؛ فهو راقص له حركاته الخاصة المعبرة عن ذاته ، عن مشاعره الخاصة[٣٤] ، يدق الأرض ، يزعج انتظام الأشياء[٣٥] .

هذه الشخصيات تتميز بالتمرد ، بالخروج على المألوف ، بالمغامرة ؛ فالمغامرة شىء فى دم الطروسى [٣٦] ؛ أنقذ شختورة الرحمونى برغم أن الجميع حسب أن مجرد محاولة الخروج للبحث عنها ضرب من الجنون [٣٧] . وفياض وخليل ، وغيرهما من أولئك الذين سلكوا الطرق غير المألوفة ، كانوا ضحايا للطرق التى صارت مألوفة[٣٨] ، وعاشوا قلق الأعمال السرية وسحرها[٣٩] ، يشتهون أن يعصف شىء ما بهذا الكون ، يتحدّون المجتمع والناموس ، يسعون إلى تغيير الحياة[٤٠] . بل إن دينيز وجوزيف فى «الثلج يأتى من النافذة» ، وأخت الأستاذ كامل كذلك ، يعانون من الرتابة ويتمنون اضطراب الدنيا لتتغيّر تلك الحياة الرتيبة القاتلة[٤١] .

والفتى كذلك يتمرد على أسرته ؛ يشترك فى مظاهرة مع جماعة الشباب أمام سراى المستشار الفرنسى بينما والده يترجم للمستشار هتافات المتظاهرين [٤٢] ؛ يتمرد عليها برقصته التى جعلت المسألة تصل إلى وضعها الحدى : مع أو ضد ؛ يقتحم القبو بحثا عن المرأة ذات القميص الليلكى ؛ بل هو ــ فوق ذلك ــ مولع بالسخرية والتحدى لأسرته وخطيب أخته .

هذه الشخصيات تشترك كذلك فى كونها مندوبة لدور الطليعة ؛ فالطروسى ــ برغم أنه فى تقويم أبى رشيد لا يصلح لعمل منظم ضده ــ إلا أن تجرأه عليه سيشجع البحارة ، ويكون خطوتهم الأولى من أجل التجمع النقابى ؛ فضربة الطروسى كانت البداية كما يقول الرحمونى[٤٣] . ويرغم أن الطروسى « ليس عاملا أو فلاحا . لكنه من أبناء الشعب المخلصين ، من فروع سنديانتنا الضاربة جذورها فى الأرض » ، كما يراه الأستاذ كامل[٤٤] . وفياض كما ذكرنا مندوب ليكون رأس الزاوية لطريق الثورة ؛ فهو قد تخطى مرحلة الاختبار وأصبح أصلب عودا ، واكتسب اعتراف خليل به « هذا ابنى الحبيب الذى به سررت »[٤٥] . لكن « فياض لن يغير العالم بالفعل كالطروسى ، وإنما بالكلمة ؛ فالرجعيون « يحكمون الآن ولسوف ينتهى حكمهم يوما . . سينتهى حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »[٤٦] . والخياط يعد الفتى لذلك الدور ؛ يطلب منه أن يحدث الناس وسيصغون له . . فكل مشكلتهم أنهم لا يعرفون كيف العطاء : « قل لهم أنتم أسياد هذا الكون ،

منكم كل ما فيه ، ولكم كل ما فيه . وقُدْهم بعد ذلك لتحقيق ما قلت ، وكن أنت فى المقدمة »[٤٧] . واستمرار المسيرة مرهون باستمرار القائد ؛ « فإذا تراجع القائد توقف الطبل وتَنَكَّسَ العلم وارتد الصف وتفرق الناس »[٤٨] .

وتأكيد الذات هو دافع هذه الشخصيات الثلاث ؛ فالطروسى يسعى دائما لإثبات شجاعته ورجولته ، سواء فى مهمة نقل السلاح أو فى إنقاذ شختورة الرحمونى[٤٩] ، بل إنه يضرب البحار الإيطالى حرصا على سمعته . وبرغم شوقه لماريا لم يسافر إليها لأنه آثر أن يسافر إليها ريسا أو لا يسافر . . ريسا يسير وراءه بحارته[٥٠] . وفياض فى رحلة الهروب «يبحث عن عزاء ؛ عن اقتناع بأنه نافع وأن مايفعله يسهم فى القضية[٥١] ، وعندما أوقف للمرة الأولى وضرب حتى تورم وجهه ، سعد بوجهه المتورم ؛ إذ ابتسمت له الفتيات وحيَّاه رجال الحى ودعوه لمجالسهم . وهو كذلك يريد لدينيز أن تحلم بالفارس ، لا أن تراه فى معمل المسامير كإنسان عادى[٥٢] . أما الفتى فسعيه للخياط ولامرأة القبو ولرقصة الخنجر كان لتأكيد ذاته ؛ بل إنه فى رقصته يؤكد ذاته كذلك بحركاته الخاصة ، ولكنه بعد كل هذه التجربة التى كان يسعى فيها للتخلص من الإثم ، نتيجة موقف والده المخزى تجاه بلاده[٥٣] ، يجد أن الحل الوحيد هو السفر ليمتلك حريته الفردية .

وتمثل المرأة علاقة محورية لهذه الشخصيات الثلاث لتفردها ؛ فالمرأة بعامة تتعشق الرجل الذى يتصرف بجرأة ويحب بجرأة . . . ويخالف المألوف بجرأة[٥٤] . فالهيبة وعدم الاكتراث والنظرة ذاتُ الفتيل المشتعل هى التى أخضعت أم حسن للطروسى ، وماريا دعته الى بيتها بعد أن شهدت شجاعته فى المعركة مع الإيطاليين ، بل إن زكية العجوز نفسها تشتهيه ؛ « ما من امرأة تشوف الطروسى . . إلا وتشتهيه »[٥٥] . وفياض أيضا معشوق للفتيات ؛ ففروسيته وتمرده تجعل أجمل الجميلات تمنحه قبلة ، وتجعل امرأة مشبوهة تزوره فى السجن وتكرمه على طريقتها ، وامرأة أخرى كانت على باب السجن فى المرة الأخيرة لتضع راحتها على يده بحنان ، كأنما تريد أن تعبر باللمس عن الإعجاب . بالإضافة إلى أنه فى شبابه « كان محبوبا أكثر من كل فتيان الحى »[٥٦] . ودينيز وابنة العم ، بل حتى فتاة سركيس تنتقل إلى الغرفة المواجهة له لتتعرى أمامه[٥٧] . والفتى كذلك تحبه ابنة العم وفتاة القبو ، فتمنحه هو فقط سريرها ، بالإضافة إلى السيدة الشهية التى يذهب اليها كى ينسى[٥٨] . بل ثمة تفوق خاص ؛ فأم حسن تختار الطروسى دون كل الرجال ؛ والمرأة « المشبوهة » تختار « فياض » بل ترفض أباه الذى اشتهته زوجة المدير ؛ وامرأة القبو تختار الفتى . هذا التفوق المتمثل فى الفحولة وفى الحرارة يجعل المرأة الخبيرة بجنس الرجال تهب نفسها لذلك الفارس .

وبرغم هذا التفرد وتلك الجرأة فهى شخصيات قلقة يتنازعها دائما جانبان ؛ فالطروسى متردد بين السفر والبقاء ، بين عرض الرحمونى وعرض نديم مظهر ، بين آراء أبى حميد وآراء الأستاذ كامل ، بين ماريا وأم حسن ؛ بل إنه متردد كذلك بين التدخل فى الميناء والابتعاد عن كل ما يجرى ؛ أى بين همه وهم الآخرين[٥٩] . وفياض كذلك متردد بين البقاء فى بيت خليل أو الهرب ، بين البقاء فى بيروت أو العودة إلى سوريا ، بين القضية التى يعمل من أجلها والحب ، تتنازعه عواطفه تجاه دينيز وأشواقه الجنسية تجاه كل النساء ، تتنازعه أحلام التعذيب والمطاردة وأحلام الشهوة والشبق[٦٠] .

والفتى يعانى انفصاما فى ذاته بين صاحبة الابتسامة وامرأة القبو ذات القميص الليكى ، وهو متردد بين القلعة والقبو[٦١] برغم أنه يقول « مدفوعا برومانتيكية الشباب : قررت أن أكون فى صف الخياط »[٦٢] ، بل إنه بعد المواجهة بين أمه وامرأة القبو يبقى موزعا بين الإحساس بالإشفاق على أهله والإحساس بالذنب والشماتة فيهم ، يبقى هكذا موزعا حتى يتوصل فى النهاية إلى اكتشافه ضرورة استقلاله المادى عن والده حتى يتحرر[٦٣] .

وهذه الشخصيات الثلاث تشترك كذلك فى واقع الغربة ؛ فالطروسى البحار مقيم على البر فى عالمه الخاص . وبرغم أنه يقول أحيانا إنه لا بأس من الاستماع إلى الآخرين : أبى حميد والأستاذ كامل ، لم نسمع فى معظم الرواية إلا مناجاة الطروسى لنفسه وذكرياته عن ماضيه ، إذا استثنينا تلك الحوارات السياسية فى القسم الرابع والخامس . وفياض كذلك يعيش تلك الغربة مكانيا وفكريا ؛ فهو مضطر ، نظرا لوضعه ، إلى أن يتخلى عن الفعل ويعيش مختبئاً . والفتى يحس بتلك الغربة ؛ فهو كما ذكرنا وكما يقول الخياط « زهرة وسط حقل من الشوك » ، لكنه يحس بالغربة فى الأكواخ كما يحس بالغربة فى القلاع . وهذه الغربة التى يعيشونها هى مصدر تلك الماضوية والانكفاء على الماضى ، ولعلها موازية لغربة حنا مينة فى مكاتب دمشق كما أوردنا من قبل . فالطروسى يعيش فى ماضيه ، وفياض يسترجع طفولته ؛ مدرسته ؛ وأحاديث أبيه وأمه ؛ وعلاقته بخليل ؛ وابنة العم . والفتى يسترجع الأساطير والحكايات ، بل يسترجع الأحداث أساسا بعد وقوعها كإطار حكى سيرى .

« والطروسى » يعود إلى عالمه فى نهاية الرواية متخلصا من غربته ، وإن كانت عودته للبحر فى الحقيقة معادلاً للعودة إلى الذات . وفياض يقرر فى النهاية أن يعود إلى وطنه وإلى رفاقه وأن يودع تلك الغربة . ولكن الصورة مختلفة فى « الشمس فى يوم غائم » ؛ فنهاية الرواية المفتوحة التى تنتهى بالمواجهة وبالصمت تفتح كل الاحتمالات ؛ وإن كان الاحتمال الأرجح من حركة الرواية أنها استمرار للغربة ؛ لأنها تكشف ـ فى رأى الباحث ـ عن عجز المواجهة ومحدوديتها .

نستطيع أن نلخص إذن ملامح الشخصية الرئيسية أو البطل فى هذه الروايات الثلاث فى الجدول التالى :

الصفة	الطروسى	فياض	الفتى
الخروج على المألوف	+	+	+
التحدى	+ البحر	+ المجتمع	+ الأب والجد
المغامرة	+ إنقاذ السفينة	+ الهروب	+ العلاقة بالخياط وامرأة القبو

الصفة	الطروسى	فياض	الفتى
الغربة	+	+	+
التسامى	+	+	+
العاطفة المشبوبة	+	+	+
الذكورية المشوقة	+	+	+
الانفصام الذاتى	+	+	
الـتردد	+	+	+
الدور القـائد	+	+	+
الحصول على المكافأة بعـد النجـاح فى الاختبـار	+ العودة للبحر إنقاذ سفينة الرحمونى	+ الكتابة معاناة الغربة	+ امتلاك امرأة القبو الجرح ، التعمد بالمطر

(٣)

القصة : رؤى الشخصيات للعالم

يرسم بعض النقاد بشكل أو بآخر تخطيطاً لمرجع الشخصية والحدث فى « الشراع والعاصفة » يمكن تلخيصه كالتالى(٦٤) :

الشخصية :

البحار الذى ينتظر العودة إلى البحر ← البلاد التى تنتظر العودة إلى حريتها .

العامل :

العاصفة التى يكافح البحارة ضدها ← العاصفة الاستعمارية التى تكافح البلاد ضدها .
العاصفة النازية التى يكافح العالم ضدها

الفعل الإيجابى :

صمود الرحمونى أمام العاصفة ← النضال ضد العاصفة الاستعمارية

مغامرة الطروسى ومواجهته للعاصفة ⟵ المردود الحياة

الفعل السلبى :

هروب البحارة من مواجهة العاصفة ⟵ الهروب أو التقاعس عن النضال ضد الاستعمار
⟵ المردود : الموت .

لكن مثل هذا التخطيط يتغافل عن سؤال أساسى هو : هل وعى الشخصية أو رؤيتها للعالم ترشحها لمثل هذا الدور الذى يرى حنا مينة أنه مجاوزة للرومانسية الغائمة(٦٥) ؟

والحقيقة أن شخصية «الطروسى» مجاوزة للرومانسية الغائمة إلى الرومانسية المتفائلة ، بل شديدة التفاؤل ، وليس ثمة اعتراض على مثل هذا التفاؤل ، أو لنقل هذا المخطط التفاؤلى الذى جعل الشخصية ـ وإن كانت خبرتها الواقع فهى لا تعدو أن تكون استرجاعاً من الذاكرة مرورا بالأيديولوجيا الجمالية السائدة فى الخمسينيات عن البطل الإيجابى ، والتفاؤل الإنسانى ، والنضال ، والموقف الطبقى . . . الخ ـ يجعلها تتحول إلى صورة منبتة الصلة عما أنيط بها أن تحمله من رسالة . إن شخصية الطروسى فى الحقيقة مشروع شخصية ملحمية ؛ تأخذ من الملحمة الشعبية البطل المتفرد المغامر ؛ وتأخذ من الملحمة اليونانية أساطيرها وقدريتها المهيمنة . وقد يقال إن هذه القدرية جزء من الأيديولوجيا السائدة فى المجتمع العربى ؛ وهذا صحيح ، لكن بقاء الشخصية فى إسار الأيديولوجيا السائدة للمجتمع العربى ينفى قدرتها على المجاوزة ، بل إنه على المستوى المعرفى ينفى مجاوزة الأدب للواقع . ورؤية الطروسى للعالم رؤية قدرية تنتمى بالفعل إلى عدة قيم إقطاعية تعكس الموقف من الضرورة والرجولة مختلطة بقيم رومانسية أخلاقية ، تتمثل فى الالتصاق بالطبيعة والمغامرة . رؤية الطروسى وإن كانت القدرية ملمحها البارز فإنها رؤية مشوشة .

الطروسى ينتظر العودة إلى البحر قائداً ، لكنه لا يفعل أكثر من الانتظار ، بل إن هذا الانتظار يبدو انتظاراً للغيب واجتراراً للماضى ؛ هذا ما تكشفه هذه الاقتباسات من الرواية على سبيل المثال لا الحصر(٦٦) :

- « إن الساعة لم تأت ، وقد لا تأتى أبداً ، ومع ذلك ينتظرها أو يتعزى بانتظارها » .
- « وكان الجواب فى الغيب دائما . هو يؤمن بأنه بالغ ما يريد . أما متى يكون ذلك : فى أى أسبوع ، فى أى عام ، فإنه لا يدرى » .
- « ولم يكن يقلع إلا وهو يقول ياالله يارضا الوالدين » .
- « واستغفر البحر واعتذر قائلا : كلا أنت هو الأقوى » .
- « إنهم ومراكبهم فى البحر ، كالفئران أمام القطط تلاعبها حتى الموت ، ثم تنقض عليها وتأكلها ، وغدا أو بعده يلفظ البحر الجثث ، وتضحك ملكة البحر ، وتأمر العاصفة أن تهدأ لأن حفلة زواجها قد تمت » .
- « وتَذكَّر ماضيه ، . . ما كان أجمل ماضيه » .
- « كان ذا شغف قديم بأمسه عن يومه » .
- « شط به الخيال إلى ماضيه ، كم فى ماضيه من أعمال لا تنسى » .
- « البحر هو البحر ، لكن الرجال تغيروا ، عصرهم الذهبى مضى ، زمن الشراع ولى وفات » .
- « وألقى وهو مطمئن نظرة عاشق إلى البحر ، لقد كان هو أيضا بحارا ذات يوم » .
- « وساءل نفسه مقهورا : ألن أصبح صاحب مركب مرة أخرى » .
- « كان صاحب مركب ذات يوم ، ريسا معروفا ، أما الآن ؟ لا شىء ! مجرد بحار » .

لهذا فالطروسى لم يكن يفكر فى إقامة المقهى إلا لكى يكون إلى جانب البحر ، لكنه لم يعرف كيف ؟ ولولا البحار الصديق الذى جاء إليه صدفة وتطرق بهما الحديث عن شجون اليوم وذكريات الأمس لما وجد ذلك المقهى(٦٧) . ولولا عرض الرحمونى عليه بالمشاركة ، لأنه يعرف « إيثاره الملكية ولو كانت صغيرة » ، لما تحققت للطروسى أمنيته التى تردد فى تنفيذها عندما جاءته بسبب عرض صديقه نديم ، وربما لأن «عشر سنوات مضت وهو يحسب ألا جديد . ثم جاء الجديد دفعة واحدة فأربكه»(٦٨) .

والرجولة عند الطروسى هى رأسمال البحار ، فإذا لم يكن رجلا لايصبح بحاراً ؛ والرجولة تعنى الفحولة ، لكنها لاتعنى برغم ذلك العبودية للشهوة . هذا ما نستخلصه من مثل هذه الاقتباسات من الرواية(٦٩) :

— « رائحة البحر تهيج الرجولة ، وهذه رأسمال البحار ، إذا لم يكن رجلا لا يصبح بحارا ولو قضى حياته فى الماء . وللرجولة حقها ، ونحن نتصرف بموجب هذا الحق فمن يلومنا » .

— « يا أولاد الكلب ، تعلموا أن ترضوا زوجاتكم إذن ، وفروا قوتكم حتى نعود ، وسنرى ما تفعلون حين نصل » .

— « كان مخلصا لرجولته أكثر من إخلاصه لشهوته » .

— « لقد صغر الرجال الذين عَرَفَتْهم فى ماضيها جميعا أمام هذا الرجل . العمر لا دخل له كما قالت زكية . إنها فحولة ناضجة لرجل مستبد الهيبة » .

بل إن الطروسى برغم الأمسيات الشيقة مع أم حسن يذهب فى نهاية سهراته مع نديم مظهر ليستمتعا « ببعض وجوه اللذة » أى النساء(٧٠) . والرجولة هى معيار التقويم والانتقاء ؛ فرجولة نديم مظهر هى التى ترشحه صديقا للطروسى ، ورجولة أبى رشيد تجعل الطروسى برغم كراهيته له يعجب به . الرجولة هى الجرأة والشجاعة . الرجولة كذلك قيمة أخلاقية قريبة من نبالة الفرسان ؛ فالطروسى لا يشرب من بئر ويرمى فيها حجرا ، ولا يقضى ليلة مع امرأة إلا ويشكرها ، ويتمنى لو أن معه زهرة يتركها لها على الطاولة(٧١) . والرجولة تعنى الكرامة والاعتداد بالذات وعدم المساومة أو المسايرة ؛ فلو رضى الطروسى بها لكان قد أصبح ريسا فى أى مركب ولما كان بحاجة إلى فتح المقهى ؛ والرجولة تجعله يرفض أن يكون أجيرا عند أحد أو مستغلا للبحارة يغتنى من ظهرهم(٧٢) .

عندما يخوض المناضل الثورى معاركه من أجل الطبقة العاملة يخوضها دفاعا عن نفسه ، إدراكا منه أن الخلاص الفردى وهمٌ كاذب . والخلاص الثورى ليس خلاصا مسيحيا يتم من خلال العذاب والتطهر ، وإن كان المناضل الثورى يخوض رحلة العذاب ويتخلص فيها من ضعفه فهذه الرحلة ليست هدفا فى حد ذاتها وليست مجرد وسيلة للتغلب على النفس الأمارة بالسوء .

وهو عندما يختار بوعيه الانتماء إلى قضية الطبقة العاملة لا يرفض المجتمع تمردا أو خروجا على المألوف وإنما يرفض شكل الاستغلال القائم . المجتمع ليس كائنا مصمتا يقف ضده لأنه يريد الجميع على شاكلته ، والنظام الاجتماعى القائم ليس ناموسا وإن حاولت الطبقة المسيطرة أن تصوره قانونا للحياة .

فياض المناضل الثورى - كما تجمع الكتابات النقدية حول الرواية - يرى النضال فداء مسيحيا . هذه الرؤ ية المسيحية تتمثل فى مثل هذه الاستشهادات(٧٣) :

— « فى البدء كانت الكلمة » .

— « على أن أحمل صليبى ، على الجدول أن يصب فى النهر العظيم . . هذه العبارة تلخص قضيتى » .

— « وأنا ؟ والدرب الطويل ؟ وحدى أم معى امرأة ؟ صليب وامرأة ؟ أم امرأة بدون صليب ؟ أم صليب بدون امرأة ؟ إيه ، يانفسى ! يانفسى ، لا تعوجى سبيلى المستقيمة » .

— « يانفسى ! يانفسى ! ياممتلئة من كل فكر خبيث ، يابنت إبليس ، ياعدوة كل بِرّ ، لا تعوجى سبيلى المستقيمة » .

— « إن ابن الإنسان لم يأت لِيُخْدم بل لِيَخْدِم ، وليبذل نفسه فدية عن كثيرين » .

— « المفروض أنك مناضل ، والمناضل من حفظ الوصايا . . المسمار الذى نزعته من قلبك أعده إلى مكانه ، دع جرحك ينزف . اشرب كأس الخل . أشعل عود ثقاب واحرق البرعم » .

— « الطريق المسدود فى وجهى ليس مسدودا بفعل القدر . المجتمع سده لأنى تمردت عليه ، المجتمع يريد الكل على شاكلته » .

— « ونهض وسار فى غرفته مهتاجا . . . قادر الآن أن يرتكب خطيئة ضد الناموس وجريمة ضد المجتمع . . أنت قادر أن تثقب جبل الأخلاق والعادات والأفكار . . وكل ما يلزمك صبر النمل ودأبه » .

وحب فياض كذلك حب شديد الرومانسية ؛ فبرغم كل أحلامه الشبقة « فقد أحب مرة ومرة ولكن على طريقة أبيه » (٧٤) ، وأحب دينيز من خلف النافذة ، لكن فهمه المثالى جعله يضحى بحبه من أجل القضية . وهو يسعى للتطهر ، لذا يطلب من خليل أن يبحث له عن عمل جسمانى . وهذه المسيحية أو تلك الرومانسية تتبدى كذلك فى الحوار الطويل بينه وبين جوزيف عن بولس الرسول (٧٥) ، بل هى رؤ ية مهيمنة على الرواية كلها ؛ فخليل يخاطب فياض فى مونولوج داخلى كما لو كان الروح القدس مخاطبا المسيح ؛ وأحلام فياض الكابوسية مليئة بالصلبان والحجارة والرجم ؛ وأم خليل ترى أن الصلاة مفيدة فى كل الأوقات ؛ حتى أبو خليل ، الذى يسب الدين دائما ، يقول لنفسه عندما ينظر إلى جارته : « أعوذ بالله . . خالفنا الوصايا العشر » ؛ وفياض يرى المناضل قديسا ؛ وجوزيف كذلك يتحدث عن الصليب(٧٦) .

هذه الرؤ ى الدينية التى يعدها غالى شكرى تبطينا وجدانيا أصيلا للثياب الفنية التى فصلها على الشخصيات ، وليست نوعا من التضمين أو بوقا لآراء الكاتب وتعليقاته (٧٧) ، هى — على عكس ما يذهب غالى شكرى ومحمد كامل الخطيب وعبد الرازق عيد — محاولة مزج شديدة السذاجة بين الماركسية والمسيحية ؛ أى بين الرؤ ية الاجتماعية والرؤ ية الدينية كما يفعل كازنتزاكى . هذا المزج أو تلك المصالحة مختلفة عن استخدام الرواية الواقعية للأسطورة ؛ فقد تستخدم الأسطورة ولكن من خلال رؤ يتها هى لا رؤ ية الأسطورة . وقد يخلق العمل الواقعى كما يرى جارودى أسطورته الموازية للواقع ليس للهروب من الواقع بل لجعله أكثر فهما .

وتواجهنا مسألة الأسطورة وتوظيفها فى « الشمس فى يوم غائم » ؛ فالكاتب محاولا خلق أسطورته قد أعطى شخصياته أوصافا ولم يعطها أسماء ، وحشد العمل بكم هائل من الأساطير ؛ فهناك الفتى الذى

عشق الصورة وحلت روحه فى أجساد الراقصين ؛ والمرأة التى خرجت من التمثال ؛ وحكاية القائد الفارس ؛ وصداقة الرجل للرجل ؛ وحكاية المرأة التى قتلت حبيبها [٧٨] . كذلك صور الصياد والطير ، والشمس ، والغيمة والريح ، مع محاكاة للغة الأسطورة وبخاصة نشيد الإنشاد فى بعض المقاطع التى تبدو قريبة إلى الشعر [٧٩] . بل إن الكاتب باختيار الرقص بخاصة ، أو الفن بعامة ، واندفاع الشاب إلى رقصة الخنجر مسحورا بابتسامة مجهولة يصلنا بالأساطير اليونانية . لكن المشكلة أن الأسطورة لا تخلق عمدا بمخطط وإنما تتخلق داخل العمل . واختيار الموضوع لا يضفى قيمة خاصة على العمل كما يذهب معظم النقاد الذين تناولوا أعمال حنا مينة ؛ فالصراع مع البحر فى « الشراع والعاصفة » ؛ والمناضل الثورى فى « الثلج يأتى من النافذة » ؛ والفن الثورى أو الأسطورة فى « الشمس فى يوم غائم » ليسوا أكثر من إطار عام ، وما يحدد قيمة أية رواية ليس مجرد موضوعها . إن اختيار الموضوع أو الموقف الذى يتخذه الكاتب تجاه شخصياته ، أو حتى عضوية الحزب الشيوعى ، كل ذلك لا يكفى لكى تنجح الرواية فى التعبير عن رؤية ثورية وإن ازدحمت بكل الشعارات الثورية . إن أيديولوجيا الكاتب ليست تصريحا للنقاد لكى يعدوا كل الأبطال نماذج ، وكل الأفعال ، حتى أفعال الكلام ، رموزا ، مثلما يرى أحد النقاد أن « الرمز الأكبر فى الرواية هو الشمس والغيم ، وهو لا يُتْعِبُ فى الاستدلال ، إنه الثورة ومعيقاتها [معوقاتها] [٨٠] ، برغم أن « الغيمة » قد استخدمت فى الرواية للدلالة على أحاسيس مختلفة [٨١] .

إن ما يصنعه حنا مينة فى هذه الرواية ليس أسطورة بل هو مجرد مجاز رمزى ، ومثل هذا المثل لا يقوم ـ كما يرى جارودى ـ إلا بدور إيضاحى لا « خلاق » ولا « مستنهض » [٨٢] . والفتى ليس بطلاً أسطوريا وإنما هو مراهق رومانسى يعترف برومانتيكيته وإن جعلها طارئة ؛ إذ يقول « وجاءت رومانتيكية الشباب فضاعفت أزمة الشعور المأساوى » ، ويقول : « مدفوعا برومانتيكية الشباب قررت أن أكون فى صف الخياط » [٨٣] . ومثالية الفتى لا تتمثل فقط فى صاحبة الابتسامة التى يبحث عنها ، ولا فى البحث عن شطره الضائع منه العزيز كالروح ، ولا فى نشدان انعتاق القلب [٨٤] ، وإنما تتمثل أساسا فى انفصامية غربية وازدواجية واعية تتمثل فى مثل هذه الاقتباسات [٨٥] :

ـ « استشعرت انفصاما فى ذاتى حيالها ، روحى تهيم وراء صاحبة الابتسامة وجسمى يصرخ بنداء جنسى نحو صاحبة القميص . كنت أريدهما معا واحتاجهما معا وأعلم أن أيا منهما لا تكفى بديلا عن الأخرى » .

ـ « إنى لا أحمل أية عاطفة نحوها بينما يدى تترجم عن مشاعر خاصة » .

ـ « وهكذا تأكدت أنى عاشق وبنفس القدر شهوانى ويمثله عاطفى » .

ـ « تحب زنجية ؟ نعم . تزوج أختك لزنجى ؟ لا » .

هذه الازدواجية الغربية هى التى تجعل الفتى مترددا دائما . . فبرغم أن مشاعر الأبوة والبنوة ـ كما يقول ـ تعلة سخيفة ، وبرغم طرحه للمسألة على هذا الوجه : هل يقتل والده أم ينتحر ؟ يختار الانتحار ، لكنه بالطبع لا ينتحر ، لأنه لم يجد أية أداة قاتلة ! ولقد فكر فى الانتحار عقابا وعلامة ؛ عقابا لوالده لأنه بهذ الانتحار يقطع الامتداد الوراثى للملكية ؛ وعلامة على الانتماء إلَى الأكواخ لا إلى القصور ، لكنه بعد عدة صفحات ودون وقوع أية أحداث يرفض الموت ويتشبث بالحياة . وعندما يقتل الخياط يعجز حتى عن الاقتراب من جثته ليراه برغم أنه كان له كما كان لهم ، ويندفع إلى البيت يدق الباب بعنف مع أن المفتاح معه ، ويواجه والده بكلمة واحدة « قاتل » ، ثم يسود الصمت . والصمت هنا ليس صمت القطيعة بل صمت العجز .

الفتى اندفع بشعور من الضيق إلى خارج القلعة ، وبشعور مماثل إلى خارج القبو . أنقذ نفسه من التانجو برقصة الخنجر ، ثم يسعى لإنقاذ نفسه من رقصة الخنجر [٨٦] . لم نعرف أين كان هذا الفتى المتمرد عندما سجن الخياط وعذب ، ولا متى كان منقطعا عنه ، لكننا نفاجأ دفعة واحدة بقراره العودة إلى الخياط حتى يتبدد الغيم المرين على روحه [٨٧] . هذا الفتى المستعد لأن يدفع حياته ثمنا لاحتواء جسم امرأة ، لم يفعل شيئا فى مواجهة أسرته . . لم يفعل شيئا سوى أن يحاول التعزى عن شعوره بالإثم الذى يرتكبه والده متنقلا بين العزف والرقص [٨٨] .

المعلم الثورى :

يبدو المعلم الثورى فى معظم أعمال حنا مينة شخصية ثانوية تقف بالدعم وراء شخصية البطل . وفى « الشراع والعاصفة » يلعب الأستاذ كامل دور هذا المعلم الثورى ، الذى كان ضد النازية وضد أفكار أبى حميد ، والذى يعرف منذ البداية أن الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية من طينة واحدة [٨٩] . ويقدم حنا مينة لنا تقريرا عن الطريق الذى أوصل الأستاذ إلى الوعى .

« التبعة ثقيلة : ثلاث نساء ورجل واحد . . لقد فكر فى أمر عائلته ، وفكر فى أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم فتعزى ، وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية ، واتصلت أسبابه بأسباب العالم ، وأدرك معنى العدالة الاجتماعية والحاجة إليها ؛ بهذا الشكل اهتدى إلى مفهومه السياسى والتزمه » [٩٠] .

ونستطيع أن نخمن اتجاه الأستاذ كامل السياسى من إشارته إلى الاتحاد السوفيتى الصديق القوى ثلاث مرات فى الرواية [٩١] ، واجتماع الميناء فى مقهى الطروسى لمناقشة مواد قانون العمل الذى لم يحضر سوى قسم منه ، وشرح للحاضرين وهم قلة بعض مواد هذا القانون [٩٢] .

وبرغم أنه يعتقد أن الكفاح نوع من الحب فإنه مشغول بأصوات النساء ، وأحلامه الجنسية ، وأمنياته بأن يصبح خياطا للنساء [٩٣] .

هذه هى شخصية الأستاذ كامل الذى لم نره فى الرواية كلها يقوم بفعل واحد على المستوى العام أو الخاص ، ولم نره إلا مشاركا فى جلسات النقاش ، عدا لحظات الحلم والتأمل التى تواتيه دائما . فعندما يقدم حنا مينة تقريراته عنه كنوع من قراءة الأفكار يبدأ بتلك الجملة الغريبة « وحلا له التأمل ففعل » [٩٤] .

شخصية الأستاذ كامل على المستوى الفنى شديدة التسطيح الذى يبدو نتيجة لتقسيم الروائى لشخصياته تكرارا لنمط يلح عليه ، وهو

نمط الثائر بالوضع إلى الثائر بالوعى ، وبرغم أننا على المستوى السياسى قد نجد مثل هذا النمط ، فإن تأكيده بشكل تصنيفى يجعل الوعى الثورى مجرد رد فعل لظروف شخصية بائسة وتقسيما غريبا للفعل يمثله البطل التلقائى « الوطنى الناشف » الطروسى ، وللكلام يمارسه الأستاذ كامل فى شبه مخطط كتابى للرواية . ويبدو إسهام الأستاذ كامل فى عملية نقل السلاح مقتصرة على الحديث مع أبى حميد لإقناعه بالمشاركة فى هذه العملية ، ففهم هذا المسألة على أنها نجاح شخصى ، إذ صاح ، بعد أن غادر دكانه الأستاذ كامل ونديم مظهر ، « اعترفوا بحزبنا » [٩٥] وقد يتفق هذا مع شخصية أبى حميد الكاريكاتيرية فى الرواية ، لكن الأستاذ كامل نفسه فرح بهزيمة ألمانيا وانتصار روسيا ، لتحقق الأقوال التى كان يحاج بها خصومه ، وانقضاء الساعات السوداء التى مرت به عندما كان هتلر يتقدم وأنصاره يسخرون من الأستاذ كامل بسخريتهم من الاتحاد السوفيتى[٩٦] .

إن التعبير عن الصراع السياسى فى « الشراع والعاصفة » قد اتخذ شكلا شديد التسطيح ؛ فثمة شخصية تمثل كل قوة سياسية :

إسماعيل كوسا : الكتلة الوطنية .
نديم مظهر : الكتلة الشعبية
الأستاذ كامل : اليسار أو القوى المعادية للنازية .
أبو حميد : أنصار المحور .
الطروسى : الجماهير « الوطنية بلا فلسفة » .

هذه الشخصيات (باستثناء الطروسى فى موقفين : المعركة مع ابن برو ، وإنقاذ شختورة الرحمونى) لا تتحرك . . فكل الأحداث خارجها ، وردود فعلها لهذا الخارج لا تتخذ إلا شكلا كلاميا . وهذا الصراع السياسى منفصل عن الشخصيات الرئيسية التى دخلت هذا الجدل نظراً لطبيعة المقهى ، ومنفصلة عن ما يحدث فى الميناء من الاستغلال الذى نراه ، لارتباطه بالطروسى ، يأتى سبباً مفتعلا للمشاجرة مع ابن برو . وهكذا تبدو كل شخصية كأنها تصارع شيئا مختلفا وتحارب معركتها الخاصة لتأكيد الذات ؛ فالطروسى يصارع البحر ، ونديم مظهر يصارع أبا رشيد . وأبو حميد يصارع أنصار الكتلة الوطنية . والأستاذ كامل يصارع أنصار المحور . ويبدو الواقع الاجتماعى لعمال الميناء والبحارة خلفية باهتة لكل هذه المعارك الجزئية .

وتبدو علاقة فياض ــ خليل للوهلة الأولى عكس علاقة الطروسى ــ الأستاذ كامل ؛ فالبطل فى هذه المرة ليس الثائر بالوضع بل بالوعى ، وهو لا يقوم بالمواجهة كالطروسى بل يهرب . . وخليل العامل البسيط وعى فى السجن كلمة الاشتراكية وكلمة البروليتاريا التى تعنى الحكام فى بلاد المسكوف [٩٧] كما كان من قبل يقرأ فى المغارة على ضوء الشموع بعض الكراسات الممنوعة . المعلم هنا ليس المثقف المدرس كالأستاذ كامل ؛ وإنما العامل الذى سبق إيمانه وعيه ، والذى يمثل البدايات الصعبة المؤلمة ؛ أى بدايات العمل النقابى[٩٨] ، وهو ذات ما يقرره حنا مينة فى الرواية . ولعل ملمح التشابه بين كلتا الشخصيتين وحنا مينة نفسه يتمثل فى تجربة الغربة فى الخمسينيات وسبق الإيمان للوعى ، إذ كان حنا مينة كذلك مهيأ بالوضع ليكون يساريا . وعبر المشاركة فى المظاهرات وجلسات النقاش فى دكانه «دكان حلاقة» يصل إلى الوعى[٩٩] ، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى جزئية . على أن تشابه الشخصية مع تجربة الكاتب لا يحسب ضده ، لكنه لا يحسب بالضرورة له ؛ فمباشرة المعايشة كما أتيح لحنا مينة ثراء لوعى الكاتب ، ولكن مباشرة التعبير تحول العمل الفنى إلى تصوير استرجاعى ، وتحول الشخصية إلى نماذج ورقية لمعادلات أيديولوجية فى ذهن الكاتب مع كم هائل من الذكريات يستخلص منها بعض النتف التى تعينه فى التعبير عن هذا التقسيم .

التقسيم فى « الثلج يأتى من النافذة » هو المناضل المثقف والمناضل العامل . والمناضل العامل هنا هو المعلم لأمرين :

الأمر الأول : أنه قد لعب هذا الدور بالفعل فى صبا فياض ، بكراساته الممنوعة وبالأسطورة التى خلقها فى قلب فياض [١٠٠] . ويبدو هذا الدور معترفا به من الراوى ــ فياض فى تخيله لصياح خليل « لا تتخلوا عن الدرب ، إنه دربى ، عليه آثار أقدامى ، عليه الدماء من أقدامى . . » ، وفى استرجاع فياض لعلاقته بخليل[١٠١] .

الأمر الثانى : الموقف الذى يعيشه فياض فى الرواية ، موقف الهارب الذى يلجأ إلى بيت خليل ، وهو الموقف الذى يسمح لخليل بدور الناصح ؛ أى الدور ذاته الذى لعبه فياض من قبل فى مواقف أخرى عندما كان هو يمثل الصمود . وخليل هنا يلح على الممارسة ، وعلى أن التجربة هى المحك ، وهو يمثل القدوة فى ذلك ؛ فهو برغم إدراكه للظروف السياسية غير المواتية للإضراب قرر أن يخوض الإضراب مع العمال ؛ وهو برغم جوع أولاده بعد فشل الإضراب ما زال على ثباته وصموده ؛ وهو برغم انشغاله فى العمل النقابى يمارس نضاله التنظيمى .

برغم كل هذا الصمود وتلك الريادة التى منحها حنا مينة لشخصية خليل فإنه لم يقدمه إلا من خلال فياض ووعى فياض ، وحتى عندما غاب فياض عن بيت خليل مازالت صورة خليل وأسرته تقدم من خلال تصورات فياض ، أو جوزيف صاحب اليوميات النارية . وتبدو شخصية خليل كذلك شخصية ثانوية لا تخلو من تناقض . ففجأة ودون مقدمات يضعنا الكاتب أمام خليل « ضابط الإيقاع » السابق الذى ما زال يصاحب والده فى إحياء الأفراح ، بل ويغنى ويفاصل على أتعاب الفرقة[١٠٢] . وهو يبدو شديد الصلابة كذلك ؛ فعلى حين كان أولاده جياعاً ، وأمام جزع زملائه يفكر هو « فى نقاط الضعف ليصار إلى اجتنابها فى الإضراب المقبل » . ويقول مؤكدا : « بعد فترة تبدأ المحاولة من جديد . . ليس فى يد العمال سوى سلاح الإضراب . وسيستعملونه حتى ينتصروا »[١٠٣] . إنه ــ حتى فى انكساره ــ يبدو قادرا على استشراف المستقبل ، أو على الإيمان بالحتمية التاريخية . إن « خليل » يبدو نموذجا فكريا ، لا نحس فيه بالضعف الإنسانى ؛ متماسكاً دائما ؛ ومناضلاً دائما . وإن كان كمعظم شخصيات حنا مينة يبدو مسيحيا كذلك ؛ فيتقمص كلمات الروح القدس مرة ؛ ويتحدث عن يهوذا الخائن مرة أخرى ؛ ويعد ما حدث لفياض « خطيئة » فى رقبة الجميع[١٠٤] .

علاقة الخياط ــ الفتى فى « الشمس فى يوم غائم » أشبه بعلاقة خليل ــ فياض ، حيث الثائر بالوضع هو الذى يوجه الثائر بالوعى .

الخياط هو المعلم الذى فهم منذ البداية الفتى ، والذى علم الرقص لكثيرين وسيعلمه لكثيرين ليدقوا الأرض النائمة « ابنة الكلب » لتستيقظ . . . ، ويلقن الفتى كل أساطير المحبين للرقص وصداقة الرجال[١٠٥] ، وهو كما أحس الفتى ليس ساحرا ولا موسيقيا وإنما محرض[١٠٦] . لكننا فى الرواية كلها لم نعرف له ماضيا أو حاضراً ، وثوريته هى تعليم الشباب رقصة الخنجر التى هى مثل ريح العاصفة التى يحبها ، وليست مثل الهواء المكيف وهواء المراوح الذى يكرهه ، والتى هى دق للأرض حتى تستيقظ . وتلك الثورية لم تتضح إلا فى فقرات : الفقرة الأولى عن الالتزام وضد الفن للفن يقول الخياط « أن نعزف أو نغنى أو نرقص للا شىء ، فهذا زيف . . . لابد أن يكون ثمة شىء ، إنسان ما ، فكرة ما ، وعندئذ يكون للعزف أو الغناء أو الرقص معنى . أن نعيش للا شىء ، هكذا لأجل العيش لأجل تمضية الأيام ، فهذا هو الموت »[١٠٧] . والفقرة الثانية عن الواقع العربى وأنظمة الحكم : « ونحن من صلصال مثل سائر الناس فى سائر البلدان من صلصال ، ولكن صلصالنا المفخور لم تنضجه النار جيدا . . لا يخدعك ما يقولون . . فخارنا هش ، عادى لا أمل فى تحسينه ما دامت الفاخورة هى نفسها وصاحبها هو نفسه »[١٠٨] . وهى فقرة لا علاقة لها بالواقع التاريخى للفترة الزمانية التى تدور فيها الرواية ، وتبدو بوصفها الإسقاط الوحيد لهزيمة ١٩٦٧ . أما الفقرة الثالثة ، وهى الثورة على أخلاق المجتمع وتقاليده : « القيد ليس من حديد فقط . السمعة الحسنة قيد أيضا . ترجمتها الطاعة ، التسليم بالواقع ، بالظلم ، بالجوع حتى تهبط لك من السماء سلة فيها طعام . السماء ليس فيها سلات طعام . ليس فيها مقصات لقص الأغلال »[١٠٩] .

لو كتب حنا مينة الرواية الحديثة لما كان من حقنا أن نتساءل عن الشخصية . لكن الرواية التقليدية سمتها البارزة رسم الشخصية ، وفى الحقيقة أن الخياط يبدو مجرد تجريد مجازى لفكرة لا لشخصية فنية ، تتحرك وتتطور مع حركة الأحداث وفى علاقاتها بالشخصيات الأخرى . وقدرة الشخصية على إقناعنا لا تأتى من صحة شعاراتها أو مقولاتها النظرية وإنما من إحساسنا بلحمها ودمها داخل العمل الفنى سواء تعاطفنا معها أو ضدها ، لكننا لم نعرف عن هذا الخياط شيئا عن ماضيه بل حتى عن ملامحه ، أما حاضره فباستثناء ثورية كلماته . . واحترامه لامرأة القبو وربما حبه أيضا لها ، واغترابه عن زوجته ، لا نعرف عن حاضره إلا اختفاءه مرتين ، مرة للصيد ، ومرة لأنه سجن متهما بالتحريض على الثورة .

امرأة القبو كذلك التى لا نعرفها إلا بهذا الاسم أو بذات القميص الليلكى ، والتى تجسد الثورة ذاتها ، تمارس الانتقام من هذه الطبقة المسيطرة من خلال دفع فتاة مسكينة إلى ممارسة الجنس مع رجال هذه الطبقة الغنية على الحصير . وهى تجذب الفتى كما يصرح مرارا من الناحية الجنسية ، هى الشهوة التى تستهويه بشكل متعمد فتترك الباب مفتوحا له ، وهو يندفع إليها رغبة فى التحدى ، ورغبة فى تحطيم قيم عائلته وقيودها ، وكنوع من الفضول لكشف غموضها ، خصوصا بعد نهى زوجة الخياط له عن النظر من النافذة . ولكنها فجأة تصبح رمزا فى جملة الراوى ـ الفتى : « أيتها المرجومة بأيدى الكفرة ، لا تعطينى نفسك ، أنا لا أستحقها . حين أدخل المطهر وأخرج نقيا أستحقها »[١١٠] . وباستثناء المشهد العنيف فى بيت الفتى ، بينها وبين الأم وعائلة الفتى ، لا تفعل شيئا سوى مشاهدة الرقص واجتذاب الفتى ثم رفضه ، لأنه ككل الرجال تستعبده شهوته[١١١] . ولكنها بعد ذلك فى زيارة أخرى تغير موقفها وتعطيه شرف ممارسة الجنس على السرير . هذه المرأة التى تبدو رمزا للوطن عند عبد الرزاق عيد[١١٢] ، ليست أكثر من تجريد مجازى لفكرة ، وليست شخصية روائية على الإطلاق . إن الشخصية لا تتحول إلى رمز دونما انطلاق من الخاص للعام ؛ وعدم تحققها فى الأساس بوصفها شخصية روائية يجعلها عاجزة عن أن تكون رمزا ؛ فهى على أفضل الفروض رمز مسطح غير قادر على الإقناع ؛ لأنه تخلى عن مباشرة المقال أو المنشور ، وأخفق فى الوقت ذاته فى أن يتجسد إنسانيا ، ومن ثم روائيا .

يبدو أن التقابلات سمة من سمات روايات حنا مينة . فعائلة الفتى : الجد والأب وزوج الأخت فى مقابل الخياط وضابط الإيقاع ، والأم « الدجاجة » والأخت وابنة العم فى مقابل امرأة القبو . التانجو فى مقابل رقصة الخنجر ، الكازينو فى مقابل بيت الخياط . عائلة الفتى وغيرها من العائلات الغنية تضع الأحطاب فى النار لذلك يأتى يوم الانفجار . وعند الخياطين والنجارين ، وفى المرفأ يدقون الأرض ، والأرض تستيقظ وتنطلق الثورة[١١٣] . وفى ذلك اليوم الموعود سوف تتقدم امرأة القبو بجرأة من القلعة وبيدها زجاجة البترول ، بينما ابنة العم مع بقية الأسرة ستحملها سفن الحماية[١١٤] .

هذا التبسيط الشديد الذى يسقط فى التجريد المجازى ، دون أن يصل إلى شفافية الرمز من خلال عمق الشخصية وتحقيق النموذج ، أشبه بصورة فيلمية يسترجعها الراوى ـ المؤلف عن الثورة الفرنسية . إن الرواية الواقعية التقليدية ، عندما تتخلى عن النمذجة مكتفية بتوزيع الشخصيات بحسب الوضع الطبقى أو بحسب مخطط هندسى للثورة وأعداء الثورة ، تتخلى عن أساسها الفنى ، وتحول البطل الإيجابى من شخصية مجسدة إلى شعار للثورة الآتية . إن الشخصيات فى هذه الروايات الثلاث لا تعكس سوى رؤية مثالية ؛ مثالية أولاً لأنها ظلت مجرد أفكار لم تتخلق على صعيد الواقع الفنى ، ولأنها عجزت عن الفعل وبقيت فى انتظار تحقق ما تحلم به ؛ ومثالية ثانيا لأنها لا تمثل رؤية ثورية متجانسة ، وإنما تمثل خليطا من الأنا المتمردة ، وأحلام الشباب الرومانسية ، وازدواجية الوعى ، وأحلام المناضلين بالكلمة .

إن البطل الثورى أو المعلم الثورى فى هذه الروايات ليس إلا ومضة استرجاعية مبتورة لنماذج واقعية عايشها الكاتب كما يقول ، لكنه بمخططه الهندسى الجامد أفرغها من محتواها الإنسانى ، ووزع نفسه عليها . أما الشخصيات أو الأحداث الثانوية التى كانت أشبه باستطراد فى النص فقد كانت أقدر على الإرهاص برواية ؛ مثل شخصية أبى حميد فى الشراع والعاصفة ، وشخصية المالكة التى تعشق وكيلها فى الشمس فى يوم غائم ـ برغم فجاجتها ـ وشخصية أبى روكز وشقيقته المهجرية ؛ لأنها استمتعت بقدر من الاستقلال النسبى عن أنا الكاتب .

(٤)

القصة : تفاعل الأحداث والشخصيات

على الرغم من أن النقد الواقعى الاشتراكى قد توقف عند نموذج

« بلزاك » ، حيث لم تتطابق رؤية المؤلف المحافظة مع رؤية النص للعالم ، فإنه لم يتوقف عند نموذج مغاير حيث لا تتطابق أيديولوجيا المؤلف التقدمية مع أيديولوجيا النص ؛ إذ إن رؤية المؤلف قد عدت مفتاحا سحريا ؛ فهى أساس الاختيار ، وهى كذلك تحدد أسلوب التناول . وحنا مينة دليل على عدم صحة هذه المقولات ؛ إذ تعكس رواياته تناقضا جوهريا بين أيديولوجيا الكاتب وأيديولوجيا النص ، إذا نظرنا إلى أن أيديولوجيا النص لا تكمن فى المضمون ، الذى يحاول الكاتب إبرازه بشكل مباشر من خلال تدخلاته المباشرة ، أو بجعل شخصياته تنطق بشعاراته ؛ فإعادة إنتاج الجانب المباشر للواقع الاجتماعى والوعى الجمعى ــ كما يقول جولدمان[١١٥] ــ فى العمل الروائى بعامة ، وفى معظم الحالات ، لا تتم إلا عند كاتب ذى قوة خالقة محددة يكتفى بوصف تجربته الشخصية أو حكيها دون تحويلها .

وقد رأينا فى هذا الفصل أن رؤى شخصيات حنا مينة للعالم لا تعكس فى حقيقة الأمر أية أيديولوجيا تقدمية ، إلا بالمعنى الذى نعد به المجتمع الرأسمالى أو الطبقة البرجوازية تقدمية ، مقارنة بالمجتمع الإقطاعى وطبقة الإقطاع . وسنلمس هنا أن هذه الشخصيات تبدو ثابتة لا تتطور ولا تتفاعل مع الأحداث ــ إن كان ثمة أحداث ــ وإنما هى نماذج مكتملة ، نابعة من عقل المؤلف لا من العمل ذاته . وقد يحسب البعض[١١٦] ثبات الشخصية سمة من سمات الرواية الدرامية ؛ لكننا عند حنا مينة نجد خلطا بين رواية الشخصية ورواية الحدث ، أبسط مظاهره إصراره على أن يعكس العمل تحولا فى وعى الشخصية ؛ وإن كان هذا التحول يبدو فى كثير من الأحيان اعتباطياً وفجائياً . وسنرى كيف يواكب حنا مينة بين الشخصية والأحداث .

تنقسم رواية « الشراع والعاصفة » إلى ثلاثة أقسام ، تتمثل حركة القسم الأول منها فى الجدول التالى :

انظر جدول رقم (١)

نلاحظ من خلال هذا الجدول ما يلى :

أولاً : أن هذا القسم لا يتضمن أية أحداث حاسمة ، باستثناء معركة الطروسى مع ابن برو ، التى نشاهدها فى الفصل الثانى ، ثم نتابع سببها فى الفصل الخامس . أما مجىء رجال الأمن للسؤال عن أبى حميد والقبض على « جماعة الألمان » فقد كان مبرراً لاستطالة هذا القسم لوصف مزيد من الشخصيات .

ثانياً : اضطراب الإيقاع الزمانى فى هذا القسم ؛ فعلى حين لا يتحدد زمان الفصول الثلاثة الأولى ، وهى تمثل افتتاحية الرواية ، يأتى الفصل الرابع من هذا القسم بعد أسبوع من المعركة مع ابن برو ، ثم تأتى الفصول الخمسة التالية دون تحديد ؛ برغم أنها تقدم لنا صراع أبى رشيد ونديم والطروسى فى وسط هذا الصراع ، وعلاقته بالاثنين ؛ لكننا نلاحظ فى هذه الفصول العشرة الأولى اتساع المساحة الزمانية التى تغطيها . أما من الفصل الحادى عشر حتى نهاية هذا القسم فالمساحة الزمانية ، التى تغطى هنا أربعة أيام ، يتم التركيز فيها على شخصية أبى حميد وعلى شخصية أم حسن .

ثالثاً : يسود التلخيص والوقفة طبيعة الحركة فى هذا القسم ، مما يبطىء كثيراً من إيقاع التسلسل الروائى،ويسود ، من ثم ، أسلوب السرد الإنشائى من جهة ، واللغة التقريرية من جهة أخرى . والمشاهد فى هذا القسم غير مكتملة ؛ فمشهد المعركة مع ابن برو يتخلله كثير من الوقفات إذ يتدخل الراوى للوصف ؛ ومشهد حادثة الميناء يأتى فى إطار استرجاع ، مما يفسد آنية الحدث وديناميته ؛ بالإضافة إلى تدخلات الراوى بالوصف التى توقف حركة المشهد . أما المشاهد الأخرى فهى تعتمد أساساً على الحوار لا على تعاقب سلسلة من الأفعال ، بالإضافة إلى تخلل الوصف والتلخيص لها .

رابعاً : قدم الكاتب فى هذا القسم عدداً كبيراً من الشخصيات لا يتناسب دورها مع الحيز الذى شغلته فى هذا القسم ؛ فشخصية أبى حميد وأبى سميرة وكذلك شخصية مصطفى خطيب الجامع ــ بدرجة أقل ، برغم أنها شخصيات كاريكاتورية ــ شغلت حيزاً أكبر بكثير من وعيها ومن الدور الذى تلعبه فى علاقتها بالطروسى .

خامساً : تمثلت فى هذا القسم علاقات شخصية ــ مكانية ، فما يربط كثيراً من الشخصيات بالطروسى هو العلاقة بالمقهى : خليل العريان ، والصواف ، وأبو حميد . وتربط العلاقة بالميناء بين الطروسى وأبى رشيد ونديم مظهر . وتتحدد نماذج العلاقات فى :

علاقات التبعية : ــ أبو محمد ــ أم حسن بالطروسى .
ــ أبو سميرة بأبى حميد .
ــ زكية بأم حسن .

علاقات الصداقة : ــ الطروسى والصديق القديم الذى ساعده فى إقامة المقهى ولا نعرف له اسماً .
ــ الطروسى ونديم مظهر ، وهى علاقة تعتمد على تقدير الطروسى الشخصى لنديم بوصفه رجلاً شجاعاً ، برغم أنه الوجه المقابل لأبى رشيد .

علاقات العداوة : ــ الطروسى بأبى رشيد .

أما شخصية الأستاذ كامل ، برغم أهميتها فى المخطط الذى يرسمه الكاتب لعمله ، فقد اقتصرت الإشارة إليها فى هذا القسم بوصفها مقابلاً لأبى حميد بوصفه عدواً للألمان ، ومن خلال اشتراكه فى حوار سياسى فى الفصل الأخير ، وتتم الإشارة إلى اتجاهه السياسى بصورة مبتسرة بكلامه عن صداقة الروس ودفاعه عن موسكو[١١٧] .

وتتمثل حركة الشخصيات والأحداث فى القسم الثانى كما يلى :

انظر جدول رقم (٢)

نلاحظ من هذا الجدول ما يلى :

أولاً : ليس ثمة مبرر فنى للثغرة الزمنية بين القسم الأول والثانى ؛ إذ إن إطار الأحداث والشخصيات لم يتغير ، ولم يعكس

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار	الأحداث	ردود الفعل
١	تقديم شخصية الطروسى وصف شاطىء اللاذقية	التلخيص ـ الوقفة	–	–	–
٢	تقديم شخصية الطروسى فى مقابل صاحب المواعين / صالح برو .	التلخيص ـ الوقفة ـ المشهد	–	معركة مع ابن برو	تأديب ابن برو أمنية مشتهاة
٣	وصف مدينة اللاذقية مكانيا واجتماعيا .	الوقفة ـ التلخيص	–	زيارة رئيس الميناء .	
٤	تقديم شخصية الطروسى فى مقابل أبى رشيد (صاحب المواعين) .	التلخيص ـ الوقفة	بعد أسبوع	ذهاب الطروسى للتنازل عن دعواه ضد ابن برو .	الحديث حول المعركة مع صالح برو .
٥	تقديم شخصية أبى رشيد تفسير للعداوة بين الطروسى وأبى رشيد .	التلخيص ـ المشهد	استرجاع غير محدد	حادثة الميناء	–
٦	وصف شخصية أبى رشيد	التلخيص ـ الوقفة	–	لقاء أبى رشيد ورئيس شعبة الأمن	–
٧	تقديم شخصية نديم مظهر	التلخيص ـ المشهد	–	زيارة نديم	–
٨	وصف شخصية الطروسى	التلخيص ـ الوقفة	استرجاع غير محدد	–	–
٩	وصف المقهى والشاطىء	التخليص ـ الوقفة	–	–	–
١٠	وصف حياة المقهى	التلخيص ـ الوقفة	–	الصيد بالديناميت مجىء رجال الأمن	« الطروسى يستبد بالصيادين » .
١١	وصف شخصية خليل العريان	المشهد ـ الوقفة	اليوم نفسه الذى جرى فيه الصيد بالديناميت	مجىء رجال الأمن مرة أخرى	
١٢	وصف نذر العاصفة الإشارة لأم حسن (عشيقة الطروسى)	المشهد ـ الوقفة	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الطروسى لأسطورة العاصفة
١٣	وصف داخل الطروسى / أبى محمد .	التلخيص ـ المشهد	الصباح التالى	زيارة الرحمونى عودة رجال الأمن للسؤال عن أبى حميد	
١٤	وصف البازار ـ وصف شخصية أبى حميد .	التلخيص ـ الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبى محمد لأبى حميد للتحذير .	
١٥	وصف شخصية أبى حميد وصف شخصية أبى سميرة	الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبى حميد للطروسى	
١٦	———	التلخيص	اليوم نفسه	وصول أبى حميد جمع المال لشراء بطارية .	
١٧	وصف شخصية أبى حميد وصف الجو السياسى : الاستماع إلى إذاعة برلين .	المشهد ـ الوقفة	اليوم التالى	الاستماع إلى إذاعة برلين فى المغارة	
١٨	وصف حى الشحاتين وصف شخصية أم حسن	التلخيص ـ الوقفة	الليلة نفسها	جولة أبى حميد	أبو حميد يسترجع ماضيه أم حسن تسترجع ماضيها
١٩	وصف شخصية مصطفى تقديم شخصية إسماعيل كوسا .	التلخيص ـ المشهد	اليوم التالى	عودة الطروسى للمقهى بعد ليلة مع أم حسن ـ ذهاب أبى محمد لتحذير أبى حميد	

جدول رقم (١)

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمانى	الأحداث	ردود الفعل
١	وصف الجو السياسى	الوقفة - المشهد (الحوارى) .	بعد عامين ونصف	تأخير إحدى سيارات نديم فى الميناء .	–
٢	تقديم شخصية الأستاذ كامل .	التلخيص - الوقفة - المشهد .	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل الأول	–	–
٣	تطوير علاقة الطروسى / الأستاذ كامل	التلخيص	اليوم نفسه	اجتماع عمال الميناء زيارة نديم	–
٤	تطوير علاقة الطروسى / نديم مظهر	التلخيص	الليلة نفسها	السهرة عند يوركو	–
٥	تقديم شخصية خليل العريان وشخصية أبى خضر	التلخيص ـ الوقفة	اليوم التالى	الاعتداء على خليل العريان ومنعه من دخول الميناء .	–
٦	علاقة الطروسى بالبحارة تنبؤ الطروسى بالعاصفة	التلخيص ، المشهد	بعد عدة أيام (ثغرة ضمنية)	نزول المركب الجديد	–
٧	–	المشهد ـ التلخيص	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل السابق	المشاجرة بين بحارة قدرى الجانودى	–
٨	وصف حى الرمل علاقة الطروسى ـ أم حسن	التلخيص ـ الوقفة المشهد	اليوم نفسه	–	–
٩	وصف رحلة شختورة الرحمونى	التلخيص - الوقفة المشهد	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الرحمونى لحكاية أولاد مسعود
١٠	–	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	خروج أبى حميد من مخبئه وذهابه للطروسى ملتجئا .	–
١١	وصف الشاطىء فى تتابع الفصول - نساء البحارة فى العاصفة مبادرة الطروسى	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	ذهاب الطروسى بزورق الإنقاذ	
١٢	شختورة الرحمونى فى العاصفة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	بقاء الرحمونى فى الشختورة - ذهاب البحارة فى الزورق .	
١٣	–	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	مجادلة أبى محمد ورئيس الميناء - حكاية خليل عن النوبة وجنية البحر	
١٤	وصف موقف الطروسى فى العاصفة . تطوير شخصية أحمد	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	رؤية الشختورة ، قرار الطروسى بإنقاذها - عودة زورق الإنقاذ .	إعجاب رجب وإسماعيل ورمضان برجولة الطروسى الكبيرة .
١٥	وصف إنقاذ الطروسى للشختورة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	إنقاذ الشختورة عودة الزورق عودة السفينة	تفكير أبى رشيد فى نتائج مغامرة الطروسى على مصالحه اعترافه بأن الطروسى «بحار عن حق» .

جدول رقم (٢)

مرور هذه المدة سوى من خلال هذا المشهد ، الذى يأتى ـ الحوار فيه شكلاً من أشكال السرد .

ثانياً : الأحداث الجوهرية فى هذا القسم لا تتعدى إنقاذ شختورة الرحمونى ، وإن كان ثمة تداخل بين الفصل الثانى عشر فى القسم الأول والفصل التاسع من هذا القسم ؛ إذ إن استرجاع الطروسى لأسطورة البحر ، واسترجاع الرحمونى لحكاية أولاد مسعود ، وكذلك حكاية خليل العريان فى الفصل العاشر عن النوية وجنية البحر ، من حيث هى تنويعات على علاقة الإنسان ــ البحر فى إطارها شبه القدرى ، كان من الممكن إدماجها معا فى شكل التداعى الحر لهذه الشخصيات ، دون كلمات مثل : تذكر ، فكر قال ، التى تثبت الحركة وتفصل ما بين وعى الشخصية وحركة العالم وتبدو ردود فعل آلية .

ثالثاً : فى الفصل الثانى والثالث يركز الكاتب على شخصية الأستاد كامل وعلاقته بالطروسى محاولاً أن ينسب إليه الفضل فى تطوير وعى الطروسى ، وإن كان هذا التطور فى الوعى لم يتحقق على مستوى القصة ، برغم أن آراء الأستاذ كامل المركزية هى عن ذلك الصديق القوى : الاتحاد السوفيتى .

رابعاً : لم يترك الكاتب شخصياته تتحرك وتمارس الفعل بنفسها ، بل استمر فى دور الراوى العارف بكل شىء ، ففرض شروحه وتفسيراته حتى فى الفصل الثانى عشر والرابع عشر ، وهى مشاهد حية لثورة البحر ، أفسد انسيابها تدخل الكاتب بالوصف ؛ لا لمظاهر الطبيعة فحسب ، بل لتحليل مشاعر الشخصية كذلك ، فى لغة تقريرية مثل : « لقد انتفى الإدراك المكانى والزمنى ، امتصتها غيبوبة اليقظة لحواس معطلة عن تميز الأشياء »(١١٨) .

خامساً : افتقد هذا القسم التركيز على صراع الإنسان ــ الإنسان ، باستثناء التقارير الخبرية فى الفصول الثلاثة الأولى ، إذ يبدو محور هذا القسم صراع الانسان ــ الطبيعة ؛ وهذا برغم أهميته فى تصوير شخصية الطروسى لا يتناسب مع الحيز الذى أخذه فى الرواية ، حيث إن القسم الأول كله يبدو مؤسساً على المحور الآخر ، أى صراع الإنسان ــ الإنسان .

سادساً : يبدو المجموع أو الجماهير ــ برغم اهتمام حنا مينة بحشد هذا الكم من الشخصيات والحواديت ــ مجرد خلفية روائية عاجزة عن أى فعل أو رد فعل ، وباستثناء مناجاة أحمد فى الفصل الرابع عشر ، تبدو الشخصيات صوراً شبيهة بحركة المجاميع الكتلوية فى السينما الواقعية .

سابعاً : كانت الحرب وفترة الانتداب كذلك مجرد خلفية زمانية لا تعكس تطوراً فعليا فى الرواية ، واقتصر الأمر على الإشارة إليها فى مواضع محددة فى الرواية . بل إن حنا مينة اختزل جو الحرب ومقاومة الاحتلال الفرنسى إلى مناقشات سياسية ، دون أن يحوله إلى فعل أو حدث يومى ، مهدراً بالتلخيص حركية الحياة ذاتها ؛ وهذا يحول شخصياته إلى مجرد أدوات لا تعيش إلا لدور محدود رسمه الكاتب لها ، هو تصوير الجو الشعبى وحركة الجماهير العفوية . وإن كانت المقولة ذاتها ، وهى أن النضالات الفردية العفوية فى حركتها غير الواعية تؤلف القوى الشعبية العفوية فى حركتها التى تدفع مجرى التاريخ ــ هذه المقولة بدهية مزعومة تحتاج إلى إعادة النظر .

ثامناً : تنفصل الفصول الخمسة الأولى من هذا القسم عن حركة الفصول التالية التى تدور كلها فى إطار يوم واحد ، والتى لو خلت من الترهل والاسطرادات لكانت لوحة شديدة التكثيف لصراع بطل ملحمى مع القدر ، صراع ينتهى بالانتصار لا بالهزيمة .

تاسعاً : برغم المقاطع ــ الغنائية والرمزية فى القسم الأول والثانى ، وبرغم الحكايات التى تتخلل العمل ، فإن العمل يبقى جافاً وغير شعرى ــ برغم شعرية بعض المقاطع فيه ــ وذلك لهيمنة نسق سابق يحاول تزييف علاقة غامضة تربط بين المصائر الإنسانية التى يصورها العمل والقوى الاجتماعية التى تحكمها فى إطار آلى وميلودرامى كما سنرى .

أما القسم الثالث فى الرواية فتتمثل حركه كالتالى :

انظر جدول رقم (٣)

ونلاحظ هنا :

أولا : الأحداث الحاسمة فى هذا القسم هى عرض الرحمونى مشاركة الطروسى ، ونتيجته سفر الطروسى ؛ أما حادث نقل السلاح وكذا استرجاع حادث تهريب الطروسى للزعماء فيبدو حشوا مقصودا ، حتى لكأن الكاتب قد أراد ، قبل أن تضيع الفرصة وتنتهى الرواية بعودة الطروسى إلى عالمه الذاتى ــ البحر ، أن يؤكد انتماءه السياسى وتطور وعيه ؛ وهذا هو المبرر الوحيد كذلك للفصل السادس من هذا القسم .

ثانيا : اختلال الإيقاع الزمنى ، والتطويل ، ومن ثم هناك أربعة فصول يمكن حذفها كاملة ؛ إذ إنها لا تسهم فى تقديم جديد على مستوى الحدث أو الشخصية .

ثالثا : إقحام شخصية ماريا ومعركة الطروسى مع البحارة الإيطاليين ، برغم محاولة الكاتب جعلها معركة دفاع عن الكرامة القومية ، قد عكس ــ برغم نوايا الكاتب ــ ذاتية الطروسى وماضوية تفكيره ، دون أن يسهم فى تطوير رسم شخصيته ؛ فما علاقته بماريا سوى علاقة جنسية ، بهرتها قوته الجسدية وفحولته ، وجذبه إليها صورتها كأميرة ؛ علاقة جنسية دون تخاطب ، تكتفى بالإشارة واللمس .

رابعا : كما لاحظنا فى الأقسام السابقة يسود التلخيص والوقفة القسم الثالث كذلك ، وهذا يعطل حركة الرواية ، ويتعارض مع الذروة التى رسمها الكاتب ، وهى تحقق حلم الطروسى وعودته للبحر . والمشهد فى هذا القسم أيضا يعتمد على الحوار الذى يُستخدم بوصفه شكلاً من أشكال السرد ؛ إذ لا يبدو تلقائيا ، ويتخلله تدخل الكاتب بالتفسير والتحليل ، ويبدو كأنه تعويض عن الحركة بالحديث .

خامسا : برغم التردد الذى عاناه الطروسى ــ ولا نعرف لماذا عاناه ــ فإن قراره بالعودة إلى البحر قد جاء مبتسراً ، دون أن نفهم كيف تغلب حنينه إلى البحر على بقائه على البر ، بخاصة لمواصلة دوره . ويبرر الكاتب هذا الانسحاب على لسان الأستاذ كامل قائلا للطروسى « فى وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيدا عنا . . . فحيثماكان الإنسان يستطيع أن يساهم يسهم فى خدمة الوطن»[119]، وعلى لسان الطروسى فى نهاية الرواية : «ولكن أمثالى كثيرون أيضا . فإذا سافرت فلن يسافر الجميع ، ، ولابد أن ينتهى الاستبداد»[120] . كذلك جاء قرار الطروسى بالزواج من أم حسن مفاجئا .

هذه السكونية وثبات الشخصيات وإبطاء الأحداث جاءت نتيجة لتصور الكاتب المسبق للرواية ، والذى تميز بعدة ملامح محددة ، ونتيجة للاعتماد شبه المطلق على التلخيص الذى أدى إلى فقدان « الشراع والعاصفة » لعنصر مهم وجوهرى ، هو الإيهام بالواقع . فالرواية ــ من حيث هى جنس أدبى ــ برغم أنها تحكى عن أحداث وقعت وعالم تشكل ، فهى تصور الأحداث فى آنيتها ، وتحقق من خلال تطوير حركة الأحداث والشخصيات إيهاما بالواقع ، فيحس القارىء أن هذا العالم يتشكل ، وتلك الأحداث تدور أمامه ، وتلك الشخصيات تتحرك وتحيا وتتنفس .

ولعل أبرز مظاهر هذه السكونية أن وعى «الطروسى» ، وهو شخصية توضيحية لأفكار الكاتب ، كان ثوريا منذ البداية ؛ فمنذ الفصل الثالث يصيح الطروسى : « ما هذا الظلم يا ناس ؟ وكيف السبيل إلى الخلاص ؟»[121] . وبرغم انكفائه على همومه الذاتية يتساءل مغيظا : « كيف الخلاص »[122] ، بل يرى منذ البداية أن الصيد بالديناميت غدر وليس حراما ؛ لأن الذين فى السراى لا يعرفون الحرام فكيف يعرفونه هم ، وأن الحرب نشفت السوق ولم يبق غير الحرب والموت وأولاد الكلب[123] ، برغم أنه لا ينتمى إلى هذا العالم ، بل يلوم نفسه كلما فكر فى الآخرين ، فيعود بسرعة إلى ذاته ، إلى ماضيه وإلى أحلامه . وهو برغم انشغاله ــ عندما كان ريسا ــ بنساء المراقىء ، فقد عرف من أسفاره عمال المراقىء وكيف يعملون وما هى حقوقهم وضماناتهم[124] .

إن تصور حنا مينة المسبق الذى أجرى روايته على أساسه يتميز بالملامح التالية :

١ - الفكرة الستالينية التى تقضى باستمرار الصراع الطبقى واشتداده ، وبأن الثورة وشيكة الحلول أو شبه حتمية .

٢ - المفهوم الكلاسيكى للواقعية الاشتراكية ، الذى يمجد حركة الجماهير العفوية ، ويلح ــ على حد تعبير لينين ــ على بطولة الحافز الفردى وبطولة العمل اليومى للناس .

٣ - التأثر الواعى أو غير الواعى بالنماذج الروائية الواقعية التى رسخت مفهوما معينا للواقعية وبخاصة الواقعية الروسية ، والتأثر كذلك بتقنيات الوصف الواقعية تأثرا مباشرا جعل حنا مينة يفرط فى الاستقصاء الوصفى ، وكذلك فى رسم التقابلات الثنائية بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء .

٤ - استرجاعات حنا مينة لنماذج إنسانية عايشها أو سمع عنها خلال حياته فى اللاذقية معتمدا على ومضات الاسترجاع ، كما يصرح بذلك ، متخذا من هذه النماذج شخصيات توضيحية لأفكاره .

***

أما رواية « الثلج يأتى من النافذة » فتدور حركة أحداثها مع حركة فياض ، ويمكن تقسيم فصول الرواية إلى عدة وظائف : فى القسم الأول :

أولا : الاستقرار : وصول الهارب وتشمل الفصول الثلاثة . والفصول الثلاثة تعتمد على حلم فياض ، وتأملاته ، واسترجاعه لذكريات زيارة بيروت ، ولذكريات عائلية عن أمه « البتول » وأبيه الفاسق . ويشار إلى خليل إشارات بسيطة بحكم المكان ، ونلتقى بأبى خليل وأمه وزوجته ، وتصل إلينا معلومات من خلال الأم عن نشاط خليل النقابى . ويرسم حنا مينة مشهد استقبال فياض بكلمات سريعة وحوار قصير بينه وبين زوجة خليل .

ثانيا : التوتر : وتمثله الفصول الثلاثة التالية : ففى الفصل الرابع يكون مصدر التوتر هو قرار خليل بأن يبقى فياض مختبئاً ؛ والتوتر هنا داخلى لم يتخذ مظهرا خارجيا ؛ إذ يقول فياض لنفسه فحسب « إذا كنت سأختبىء فلماذا جئت إذن »[125] . كذلك يصدر التوتر من عدم رضا خليل الضمنى عن قرار فياض بالهرب ؛ إذ يقول له « كان عليك أن تصمد أكثر »[126] . وفى الفصل الخامس مصدر خارجى للتوتر ؛ إذ إن أم بشير قد جاءت بخبر أن شخصا غريبا كان يسأل عن بيت خليل ، وعندما دلوه عليه ركب سيارته ومضى . والفصل السادس ، الذى تفصله عن الفصول السابقة ثغرة زمنية مدتها أسبوعان ، يبدأ بتقرير الراوى « أسبوعين فى هذا الجو المشبع بالقلق . . . »[127] . وتزداد عناصر التوتر بمجادلات فياض مع خليل الذى يتهمه بالهرب خوفا من السجن . . ويتولى خليل دور الناصح بالصمود والصبر ، ويطلب فياض من خليل مساعدته فى الحصول على عمل جسمانى . وتسود هذه الفصول الستة الأولى الوقفات للوصف ، مثل وصف البيت أو التلخيص لحياة فياض فى البيت ولمناقشاته مع خليل ، بالإضافة إلى استرجاع فياض لأحاديث الأب والأم ولطفولته .

ثالثا : الانتظار والترقب : فى الفصل السابع ، وهو مشهد انتظار فياض فى الصباح فى ساحة الدباس ، بعد قرار خليل بمغادرة فياض للبيت وترتيب لقائه بأحد الرفاق فى الساحة .

رابعا : الاستقرار من جديد : ويبدأ من الفصل الثامن بوصول فتاة تأخذه إلى مطعم الجبل حيث (الميتر) واحد من الرفاق ، ويطلب فياض عملا عاديا فى المطبخ . ويشمل كذلك الفصل العاشر الذى يتشابك مع الفصل الحادى عشر كذلك فى وظيفة أخرى .

خامسا : الاكتشاف : ويشمل الفصل العاشر والحادى عشر الذى يتوصل فيهما فياض من خلال عمله فى المطعم ، ومشاهداته فى صالة القمار وبيت الدعارة اللذين يشملهما نشاط صاحبة المطعم ، وجولته فى البرج ــ يتوصل إلى أن كل رذيلة ممكنة

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمانى	الأحداث	ردود الفعل
١	–	التلخيص	الصيف التالى	–	ازديال الإقبال على المقهى توالت العروض على الطروسى للعمل ريسا .
٢	ردود فعل الشخصيات تجاه عودة الطروسى للبحر .	التلخيص - الوقفة	غير محدد سوى بانتهاء الحرب	إعلان الرحمونى مشاركة الطروسى له .	
٣	تصوير الجو السياسى	التلخيص - المشهد (الحوارى)	غير محدد	نذر الخطر (تحرك المرشد)	
٤	تطوير حدث المشاركة	التلخيص - المشهد - الوقفة	غير محدد	توقيع عقد المشاركة	
٥	تصوير الجو السياسى	التلخيص المشهد - الوقفة	غير محدد	الاتفاق على شراء السلاح	
٦	وعى الطروسى	التلخيص - المشهد -	اليوم نفسه الذى يجرى فيه الفصل السابق		
٧	–	التلخيص - المشهد - (الحوارى)	غير محدد	ذهاب الأستاذ كامل ونديم لأبى حميد لإشراكه	أبو حميد يصيح « اعترفوا بحزبنا »
٨	–	التلخيص - المشهد - الوقفة	غير محدد	عودة الرحمونى الاتفاق على مهمة الطروسى فى شراء السلاح	–
٩	رحلة الطروسى فى الفلوكة .	التلخيص - الوقفة	الليلة نفسها	–	–
١٠	وصف داخل الطروسى	التلخيص - الوقفة	غير محدد	–	–
١١	–	التلخيص - الوقفة	غير محدد - استرجاعى	المعركة مع البحار الإيطالى فى إطار استرجاع حكاية ماريا	–
١٢	–	التلخيص - الوقفة	الليلة نفسها	–	–
١٣	وصف رد فعل أم حسن / أبى محمد لبيع المقهى	التلخيص - الوقفة	صباح اليوم التالى	–	–
١٤	تطوير علاقة الطروسى - أم حسن	التلخيص - المشهد	اليوم نفسه	قرار الطروسى بالزواج من أم حسن .	–
١٥	عودة الطروسى إلى البحر	التلخيص - الوقفة - المشهد	غير محدد ـ ليلة السفر	السفر	–

جدول رقم (٣)

إذا دفع ثمنها ، وأن مطعم الجبل ليس وحده ، فالغش فى كل مكان(١٢٨) .

سادسا : العودة : فى الفصل الثانى عشر يعود فياض إلى بيت خليل لأنه لم يستطع احتمال التجربة . . لأن أحد الزبائن ألقى إليه بليرة فضية ، وأمره أن يلتقطها من على الأرض ، فهرب بعيدا عن مسرح إهانته .

فى الفصل الثامن والعاشر إلى الثانى عشر يعتمد الكاتب على التلخيص والوقفة مع بعض المشاهد ؛ وهى بالتحديد مشهد الانتظار فى الساحة ، ومشهد المقامر ، ومشهد تخلص إحدى فتيات بيت الدعارة من أحد عشاقها(١٢٩) .

ويتخلل هذا القسم تقديم شخصية خليل فى الفصل السابع من خلال استرجاع فياض للطفولة ، ولذكرياته عن جيل الآلام ،

وكراسات خليل الممنوعة ، والمغارة ، والأعلام الحمراء فى أول مايو ، وأم بشير التى أخفت الثياب الحمراء وأوصلت الطعام إلى السجناء . ويعتمد الكاتب فيه أيضا على التلخيص والوقفة . وفى الفصل التاسع ، من خلال مشهد خليل فى عمله فى مصلحة الهاتف ، يطلعنا الكاتب على مراقبة البوليس للنيابة ، ومراقبة العامل « الأحول » الذى يعمل مع البوليس لخليل ، ونعلم أن « خليل » له نشاط تنظيمى آخر .

ونلاحظ فى هذا القسم أن الكاتب قد تخلص إلى حد كبير من أساليب الجمل الإنشائية والجمل التقريرية المباشرة ، وإن اعتمد أساسا على موازاة خاطئة بين الزمن الروائى والزمن المطلق لوقوع الأحداث ، فلا يأتى المشهد عنده إلا فى إطار تلخيص لماض ، باسترجاع الراوى العالم بكل شىء لما شاهده فياض أو ما واجهه .

اعتمد الانتقال من وظيفة إلى أخرى على حدث يطرأ ؛ ومن هنا تماسك البناء الروائى إلى حد كبير . ومازالت بعض الأحداث هنا تعكس نوعا من الرومانسية الفجة ، مثل اختيار العمل المضنى ، ومثل مشهد التخلص من العشيق ؛ ويمثل مشهد المقامر برغم جمال تصويره نموذجا لاختيارات الكاتب المبالغ فيها لوصف شخصياته . غير أن نقطة الضعف الرئيسية فى هذا القسم تمثلت فى ردود فعل فياض من خلال تصوير الراوى له ؛ فاكتشاف فياض للفساد وللرذيلة يتناقض مع وعيه السياسى ، ويحصر المسألة فى إطار مفهوم أخلاقى ؛ كذلك المبالغة فى إحساسه بالإهانة عندما اضطر إلى التقاط الليرة الفضية إلى حد أن يصبح الموت هو الحياة ؛ هذه المبالغة تعكس رد فعل رومانسى يعجز عن تمثل مواجهة المناضل الثورى لإهانات أشد وأكثر إيلاما فى مواجهة تحمله على مزيد من الصمود لا الانكسار .

أما القسم الثانى فقد اختل فيه ذلك التماسك إلى حد كبير ؛ فقد احتشد بالكثير من الأحداث الفرعية ، وكثير من التأملات الذاتية ، بل اليوميات كذلك . لذلك ، باستثناء الفصل الثانى والثالث والخامس والسابع والعاشر والثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر والسابع عشر ، ينتظم هذا القسم إيقاع واحد : توازن ــ عدم توازن داخل فياض .

فى الفصل الأول : توازن : مراقبة الصغير يلهو ــ استرجاع الطفولة ــ مُضِىُّ الأيام هَوَّن عليه العادة .
عدم توازن : عاوده الشعور بأنه يستهلك نفسه بلا فائدة ــ الحوار مع خليل ــ قرار الرحيل .
توازن : حوار مع خليل فى مونولوج فياض .
عدم توازن : حلم التعذيب .
توازن : غَنِّ يا رفيقى . . غَنِّ لأجل الذين هناك ــ قرار البقاء والكتابة .

فى الفصل الرابع : عدم توازن : وقوع شىء مباغت ، رؤية وجه أنثوى فى النافذة المقابلة .
« أنا أشبه بالسجين ، والسجين لا أمل له فى عابرة طريق » .
توازن : استرجاعه لتجاربه العاطفية .

الفصل السادس : توازن : مناجاة فياض لخليل . . جلس وقد تسامت أشواقه . « الرجعيون يحكمون الآن ولسوف ينتهى حكمهم يوما . . سينتهى حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »[١٣٠] . تخيل حوار والدته ووالده حول ما كتبه فياض فى إحدى الصحف .
عدم توازن : انتظار رؤية الوجه الأنثوى .
توازن : الابتسامة الصادرة من النافذة المقابلة ــ « كانت الفتاة تبتسم . . له تبتسم . . آه . . وأنا الذى كنت أحسب أنى غريب »[١٣١] ــ حلم اللقاء .

الفصل الثامن : عدم توازن : مجىء صديق وقرار رحيل فياض .

الفصل التاسع : توازن : رسم لحياته الجديدة أنه « سيعيش فى كوخ بطرف بستان كبير ، بعيدا عن الناس ، قريبا من الخضرة والشمس »[١٣٢] ــ الوصول إلى الملجأ الجديد .

الفصل الحادى عشر : توازن : الاستقرار فى البيت ــ اللقاء مع جوزيف وأفضل انطباع فى نفس فياض .
استرجاع توزيع المنشورات والشعور السعيد لكون الإنسان يفعل شيئا من أجل المستقبل ــ الكتابة .
عدم توازن : تمزيق ما كتب لأنه تنقصه البساطة ، تنقصه المعاناة . . مكابدة آلام الكتابة .

الفصل الخامس عشر : عدم توازن : حين يكون الطقس غائما يسيل غيم رفيق فى صدره . نهر الحزن يتفجر من مكان فيه . وليس من سبب للحزن ولكنه حزين[١٣٣] . معرفة حقيقة الوضع المالى لجوزيف ــ الاختباء فى غرفة عند زيارة عائلة جوزيف .

الفصل الثامن عشر : عدم توازن : « افعل كل شىء بحذر . . بتدبير ، بخوف من شىء ما ، بدون أصالة بدافع من الواجب » ، « ليس النضال داخل الجدران . . احمل صليبك وارحل . . هذا هو الطريق »[١٣٤] .

الفصل التاسع عشر : عدم توازن : هاتف الرحيل .

الفصل العشرون : عدم توازن : معرفة أم بشير بسر فتاة النافذة . المرأة والصليب .
توازن : يطلب من أم بشير أن تبحث له عن عمل ، حسم الموقف بعد طول تردد .

أما الفصول الأخرى فقد توزعت بين رسم الشخصيات الأخرى ؛ إما من خلال تلخيص الشخصية ذاتها ، أو من خلال تلخيص الراوى ، أم بشير فى الفصل الثانى . ودار الفصل الخامس كذلك حول أم بشير وذلك الجانب الآخر لحياة خليل ضابط الإيقاع . أما الفصل

الثالث فيقدم شخصية جوزيف ، والفصل السابع يدور حول أم بشير فى الفرح ، وهو فى حقيقة الأمر استطالة لا مبرر لها . أما الفصل العاشر والثالث عشر ومعظم الفصل الثامن عشر فهى استكمال تقديم شخصية جوزيف ، من خلال حواره مع زوجته ، ثم حواره مع فياض ، ثم يومياته .

الفصل الثانى عشر والرابع عشر لتقديم شخصية الوجه الأنثوى دينيز وأحاسيسها تجاه فياض .

الفصل السادس عشر أشبه بنكتة حول شخصية هناء زوجة جوزيف ، عندما تسمع منه أنه قد تسلم رسالة من بكين ، فتحاسبه متصورة أن بكين امرأة أخرى . ونستطيع أن نلخص بعض الملاحظات حول هذا القسم فيما يلى :

أولا : تعكس حالات التوازن ـ عدم التوازن فى معظم الأحيان حالة مزاجية ، ويبدو الانتقال من حالة إلى أخرى آليا دون تحول حقيقى على مستوى الأحداث .

ثانيا : تعكس شخصية الوجة الأنثوى « دينيز » ذلك الطابع الرومانسى لفياض ، كما يتبدى ذلك الطابع كذلك فى تصوره للملجأ الجديد فى الفصل التاسع ، كما يتوقف فياض كثيرا عند ذكريات الطفولة ، وعندما يرى فتاة صغيرة يقول لها فى نفسه « لا تكبرى بسرعة ظلى صغيرة »[١٣٥] . هذا بالإضافة إلى المزاجية الشديدة التى تتمثل فى إحساسه بالحزن عندما يكون الطقس غائما .

ثالثا : يحاول الكاتب رسم التقابل الأساسى وتأكيده بين شخصيات خليل ، وفياض ، وجوزيف . فخليل هو بُعْد المواجهة فى شخصية فياض ، هو المثال والقدوة ، وجوزيف هو بُعْد البرجوازى الصغير اليسارى فى شخصية فياض[١٣٦] ، فكأن شخصية فياض التى يرسمها الكاتب شخصية مركبة تشمل كلا البعدين . ويبدو التقابل بين خليل وفياض فى الحقيقة على مستوى الموضوع مبالغا فيه ؛ ففياض ابن الطبقة الفقيرة كذلك ، وهو لم يكمل تعليمه لاضطراره إلى العمل[١٣٧] . وتبدو شخصية خليل العامل الثورى ، المناضل النقى من تشوهات البرجوازية تكرارا لمقولة تحتاج إلى إعادة نظر ؛ مقولة نقاء العامل ، واقتصار التشوه البرجوازى على شخصية المثقف . من أجل هذا التخطيط أفاض الكاتب فى وصف شخصية جوزيف بشكل أخل إلى حد كبير بترتيب الشخصيات ؛ فالحيز الذى يشغله (جوزيف) فى العمل والاهتمام بأفكاره وخواطره يجاوز موقع خليل فى الراوية ، ولعل مرجع ذلك هو الاكتفاء بخليل المثال ، والاستطراد فى وصف شخصية جوزيف لأنها شخصية شديدة الحيوية والتناقض .

رابعا : طغت التفاصيل الجزئية وتأملات فياض واسترجاعاته على وضوح الوظائف فى هذا القسم التى مازالت فى إطار دائرة الهروب ـ الاستقرار ـ الاكتشاف (التجربة) .

خامسا : مع ترهل البناء الروائى فى هذا القسم تعود اللغة الإنشائية ولغة التقريرات المباشرة ، فتقترب من لغة يوميات جوزيف ـ التى يعجب بها فياض ـ لا من لغة الرواية .

تفصل ثغرة زمنية بين كل قسم من أقسام الرواية كما كان الأمر فى رواية « الشراع والعاصفة » ، إلا أن الثغرة الزمنية بين الأقسام الأربعة الأولى غير محددة ، على حين يفصل القسم الخامس عن الرابع سنة كاملة .

القسم الثالث استمرار لدورة الوظائف نفسها : الاستقرار ـ الاكتشاف (التجربة) ـ الهروب من جديد استكمالا للدوائر السابقة . إذ يبدأ الفصل الأول باستقرار فياض فى عمله بوصفه عامل بناءٍ ؛ وهو لهذا يرى الشمس أبهى[١٣٨] ؛ وهذا استمرار للمفهوم ذاته عن العمل اليدوى ، ويبدأ فى تجربة التطهر من جديد اكتشافاً لذاته . وينتهى الفصل التاسع بالهروب مرة أخرى والاختباء فى الحجرة التى يقطنها راضيا بالعمل فى صناعة المسامير .

ونجد الحالات نفسها :

الفصل الأول : توازن : العمل ـ مظاهر الطبيعة .

الفصل الثانى : عدم توازن : البحث عن مكان يبيت فيه .

الفصل السادس : عدم توازن : القلق على خليل ـ والإضراب .

الفصل السابع : توازن : إيجاد المأوى والاستقرار .

الفصل الثامن : توازن : الإحساس بالسعادة للتضحية الصغيرة (إرسال نقود لخليل) ، عدم توازن : خيالات المرأة والشعور بالمقت والتقزز من جولته فى الزقاق ، رؤية أحد تلامذته له .

الفصل التاسع : توازن : الاتفاق على العمل مع أبى روكز لقطع المسامير ـ والاختباء .

أما القسم الرابع فتمثل الفصول الثانى والخامس والسادس الاستقرار ، ثم الهروب من جديد فى الفصل الخامس عشر ، والاستقرار من جديد فى الفصل السابع عشر الذى ينتهى برحلة جديدة . وفى الفصل الأول نتابع رسالة فياض إلى دينيز التى لم نعرف من قبل شيئا عنها ، وترتسم صورة الفارس أمامها . وفى الفصل الثالث نتابع حياة خليل وأسرته بعد فشل الإضراب فى الفصل الرابع . ومن خلال منظور أم خليل ، ثم منظور الراوى نتابع شخصية دينيز . أما الفصول : السابع والثامن والتاسع فهى استطالة زائدة ؛ إذ يركز السابع على أحلام أبى روكز المتعلقة بزيارة أخته وابنها . أما الثامن ، فإننا نرى فتاة سركيس وقد انتقلت للنافذة المقابلة لفياض وبدأت فى التعرى . أما الفصل التاسع فهو أشبه بنكتة ؛ إذ يقدم لنا الفضيحة التى جرت للبلدة من فعل أبى شحادة فى حفل ترسيم ابنه .

ويربط الفصلين العاشر والحادى عشر وحدة المكان ، فجوزيف يزور عائلة خليل ، فيمضى الراوى فى وصف تأثره بخليل ورد فعله الرومانسى ، وأم بشير وأم خليل وأبو خليل فى حوار حول الإضرابات مع فياض .

أما الفصل الثانى عشر ، فهو مقارنة مقصودة على لسان أم بشير ـ وإن كانت غير ملفوظة ـ لظروف فياض وخليل ، ومنولوج طويل حول السؤال الخالد : متى يأتى الخير ؟

أما الفصلان الثالث عشر والسادس عشر ، فهما عن أبى روكز ، وزيارة أخته ، وخواطره وأحلامه ، ثم اكتشاف رحيل فياض .

أما الفصل الرابع عشر فهو يقتصر على مجيء أم بشير لإخباره أن البوليس قد بحث عنه فى بيت خليل . وهذه الفصول الثلاثة لا ترتبط بمجرى القصة ارتباطا أساسيا .

أما القسم الخامس فينقسم إلى فصلين ، يستقصى الراوى فى الفصل الأول ردود فعل شخصياته لنبأ القبض على فياض ، الذى نشرته الصحف ، وصورة المطبعة السرية والقبو وصورة فياض .

أما فى الفصل الثانى « بعد ستة أشهر » يخرج فياض من السجن تنتظره امرأة أيضا هذه المرة . . يلتقى بخليل ، يذهب إلى الجبل ، ينجح فى الكتابة بل الانتهاء من قصة طويلة بعد أن تعمد بالسجن .

وهذا القسم يعتمد على التلخيص . والحوارات فيه تفتقد إمكان التصديق : فأبو خليل يقول بعد القبض على فياض « اذكرنا يا فياض إذ جئنا فى ملكوتك » ، وجوزيف اللبق دائما يقول «يقطعون بيضه»[١٣٩] . واللغة التقريرية الجامدة تكاد تسود القسم الخامس كله ، مع بعض الأساليب الإنشائية عندما نلتقى وهذا المناضل الصلد الذى يقرر الاستمرار فى هذا الطريق ، وهو ما يزال يناجى الطبيعة ، ويرسل آهات الشوق ، ويتراشق بالثلج مع جارته التى آنسته فى وحشته القاتلة .

ويمكن ملاحظة ما يلى بالنسبة للأقسام الثالث والرابع والخامس :

أولا : تعكس حالات التوازن/عدم التوازن رؤية رومانسية أخلاقية ؛ فإرسال مبلغ لخليل يتحول من واجب إلى نوع من التضحية يستدعى صوراً مسيحية ، كالعشاء السرى وغسل قدم من يستحقون . ورؤية البغى تبعث على المقت والتقزز ؛ فالبغى مخلوقة آثرت الراحة على الكدح ، وهى امرأة رخيصة[١٤٠] . والعمل هو المطهر ، والمناضل قديس ، والحب يهب العذاب الذى بعضه ملح الحياة ، ويقرب المسافة بين العقل والجنون[١٤١] .

ثانيا : المبالغة الوصفية التى ــ برغم إمكان صدقها فى الواقع ــ تبدو فى العمل الروائى ميلو درامية ؛ مثل صورة البغى التى تهرب من معلمتها التى امتصت دمها ، وهى شبيهة بصورة الرجل العشيق الذى أصبح ليمونة عصرت ولابد أن ترمى فى القسم الثانى ، وصورة خليل وأسرته كما يتخيلها فياض ، « إذ يرنو إلى أطفاله شبه الجياع » ، «ويتعلق الأولاد بأذيال أمهم يطلبون الطعام »[١٤٢] .

ثالثا : استمرار عادة حنا مينه فى الانتقال المكانى أو اللفظى من فصل إلى فصل دون تطور لمجرى الأحداث ؛ فنحن نرى الزقاق لأن فياض ذهب إليه ، ونرى أسرة خليل وجوزيف لأن فياض كان هناك ومضى ، وكأن استقرار فياض فى مكان ما ، لمدة ما ، يبرر استقصاء أحوال هذا المكان موازاة مع تطورات تجربة فياض ، حتى لو كانت صلة فياض بهذا المكان قد انقطعت مثل بيت أبى روكز . بل إن الانتقال من فياض إلى دينيز يتم من خلال الانتقال المكانى ؛ هو إلى جوار النافذة ، وهى كذلك إلى جوار النافذة .

أما الانتقال اللغوى ، فمن أمثلته تصور دينيز فى الفصل الأول من القسم الرابع لفياض كفارس . ويبدأ الفصل الثانى بالراوى محاولا مجاوزة وعى الشخصية « فى معمل المسامير حيث لا فارس ولا سيف » ، كما كان الأمر فى الانتقال من الفصل السادس للسابع فى القسم الأول .

وشكل الانتقال الآخر هو التسلسل المنطقى للأحداث ؛ فجوزيف يعطى يومياته لفياض ، وفى الفصل التالى يقرأها فياض ؛ وأبو روكز يسافر لحضور حفل الترسيم ، فى الفصل التالى يعود ليحكى ما حدث فى الحفل . هذه الانتقالات ، برغم تبنى الراوى فى أول كل فصل لمنظور الشخصية التى يصورها ، تؤدى إلى الابتعاد عن مجرى الأحداث ، والمساواة فى الترتيب بين كل الشخصيات ، وجفاف العمل الروائى وسكونيته . وبرغم أن هذه الأشكال من الانتقالات هى الأشكال ذاتها التى يلجأ إليها القص الشعبى فى الحكاية الشعبية أو السيرة ؛ فإنها هنا لا تمتلك كما يحدث فى القص الشعبى حيوية تطوير الأحداث وبلورتها حول شخصية البطل أو رحلته .

رابعا : لعل مرجع هذا يعود إلى تصور حنا مينة عن ضرورة تصوير الجو الشعبى ، والفهم الخاص لمعنى الجو الشعبى بما هو لوحة تسجيلية لحياة شرائح مختلفة ونماذج إنسانية مختلفة من الواقع الموضوعى . ولكسر ملل مثل هذه التسجيلية يلجأ حنا مينة ، كما يفعل فى « الشراع والعاصفة » ، إلى « الملحة » أو الشخصية الكاريكاتيرية ، مثل سؤال هناء عن بكين ، و « حكاية زجل أبى شحادة » ، وحكاية أم بشير عن « تكة سروال المرأة » ، وعصبة رأس أم خليل ، وجوزيف وامرأة المصعد ، وجوزيف وادعائه الاستمرار فى القراءة ثم النوم ، وسركيس الأرمنى الذى يغنى بالعربية أمام نافذة فتاة ، ومعركة أبى سبع مع سائق التاكسى . وبرغم طرافة هذه الملح أو النوادر فهى تخل بتماسك البناء الروائى ، بالإضافة إلى استغراقها فى رؤية محدودة للجو الشعبى تجعله مصدرا للتسرية فى الرواية ، أكثر من كونه تعبيرا عن الحيوية واستمرار الحياة والصمود العفوى .

خامسا : ما زال ثمة إصرار على حشد الشخصيات ؛ ففى القسم الثالث والرابع يقدم الراوى لنا شخصيتى أبى روكز وسركيس ، بل حتى فى القسم الخامس يهتم الراوى باستقصاء أسباب مجيء الجارة المستوحشة التى يراها فياض من النافذة كذلك .

سادسا : يهتم الراوى باستكمال الخيوط التى أمسك بها فى القسم الأول والثانى ، برغم عدم مشاركتها فى تطوير حركة الأحداث فيما بعد ؛ فنعرف شيئا عن عمل جوزيف الجديد ، وزيارة أم بشير ومقابلتها لأبى روكز بعد اكتشافه لهروب فياض ، وزيارات جوزيف ودينيز لبيت خليل . ويقتصر فى القسم الخامس على وصف خارج فياض ، برغم ولوعه فى الأقسام السابقة بالاسترسال معه فى خيالاته واسترجاعاته ؛ فيقدم لنا تقريرا عن القبض عليه ، ثم الإفراج عنه والذهاب إلى الجبل ، وإنهائه لقصته الطويلة ، ثم اكتشافه المفاجيء أن البرد ليس من الثلج وإنما من الغربة ، ثم قراره المفاجيء

« أبـدا لن أهـرب بعـد الآن . . أبدا لن أهـرب بعـد الآن »[١٤٣] ، ويستقبل الدنيا بصدره ، وأعداءه بصدره ، وأصدقاءه بصدره أيضا .

***

أما رواية « الشمس فى يوم غائم » ، حيث الراوى هو الفتى الذى يروى بضمير المتكلم ، فإنها تبدأ وتنتهى فى إجازة صيفية يقضيها الفتى الذى يدرس فى بيروت بقرار من والده لاشتراكه فى مظاهرة وطنية فى المدينة[١٤٤] . لا يقدم لنا حنا مينة مكانا محددا كما عودنا فى رواياته ، ويكتفى بالخلفية التاريخية ، وهى الإطـار الزمـانى للرواية . وتـأخذ الرواية شكل تدوين لذكريات الراوى ؛ إذ نعرف من الفصل الأول أن مـا يحكيه الفتى هـو تجربتـه فى سن الثامنـة عشرة ؛ ولـذلك يسـود التلخيص سيادة شبه مطلقة ، مما أدى ، مع الثغرات الزمنية والمقاطع الوصفية ، إلى سكونية الأحداث وركودهـا ؛ فالتلخيص يلح عـلى مـاضويـة الحدث ويجرده من الإيهام بـالآنية . وممـا يزيـد من هذا الإحساس بالسكونية أن الفصلين الأول والثانى[١٤٥] يلخصان الحدث الأسـاسى فى الروايـة ، وتتولى بقيـة الفصـول عـرض ردود الفعـل والتشابكات .

وفى الفصلين الأول والثـانى ، يعـود بنـا الـراوى إلى عـلاقتـه بالموسيقى . فقد أغرم بـالموسيقى ، مصـادفة[١٤٦] ، عنـدما سمـع نغمـات الأرغن وهـو يمـر بكنيسـة ، واختـار آلـة الكمـان دون قصد[١٤٧] ، لكنه كان قد بدأ كابن عائلة ثرية بالعزف على « البيانو » على يد أستاذ ، ثم انتقل إلى كهل إيطالى ليعلمـه الكمان ، ثم إلى الحلاق ، وأخيرا إلى الخياط الذى بدأ بالعود ، ثم انتقل به إلى رقصة الخنجر ليتعلمها ويبرع فيها فيرقصها بخنجـر حقيقى . ويسترجـع الرواى مشهد الرقصة وكيف سقطت الجمرة المقدسة فى الأحشاء ، عنـدما رأى عـلى ثغـر امـرأة ابتسـامـة صـافيـة كـالشمس فى سـماء زرقاء[١٤٨] ، ويضمنه الحكاية التى حكاها الخياط له عن الفتى الذى رقص للصـورة فى المعبد فـرأى الصورة تخـرج من اللوحة وتتجسـد امرأة . وتبرز شخصية الخياط ــ المعلم الـذى يعلم الرقص ليـوقظ الأرض النائمة . ونتعرف ــ فى هذين الفصلين كذلك ــ شخصيتى الأب وخطيب الأخت من خلال ردود فعلهما لما فعله الفتى ، وننتقل من خلال شخصية خطيب الأخت إلى الأخت ، ومن خلال حديث الأخت إلى ابنة العم التى لا يطيق الراوى عويناتها الطبية .

فى الفصل الثالث نحس ببعض الإيهام بالواقع ؛ إذ يبتعد الراوى عن استطراداته واسترجاعاته السابقة على زمن الرواية ويربطنا مباشرة بنقطة زمنية محددة . وعلى حين ينتهى الفصل الثـانى بالتسكـع يبدأ الفصل الثالث بالتجوال السخيف . وعلاجاً للنسيان ، يذهب الفتى ليضاجع سيدة كان يعرفها ، ثم يذهب إليها مرة أخرى فى منتصف الليل ليضاجعها ثانية بعد إلحاح . ويذهب فى اليوم التالى للخياط ، ليعرف هل كان ما رآه وهما أو حقيقة ، فلا يجده ويجد رجلا يعمل عنده يتعرفه حدسا بأنه الفتى الذى رقص رقصة الخنجر ، وكان ينظر إلى شىء ما . ثم يتعرف الفتى ذلك الرجل ؛ ضابط الإيقاع الذى أحبه دون أن يعرف اسمه ، ويسترسل ضابط الإيقاع فى الحديث عن معنى اللذة ، ثم فى الحديث عن تجربته ، وفجأة يقرر أن يتوقف عن إدانة نفسه أمام الفتى ، وفجأة كذلك يعود الفتى إلى البيت أشد كآبة .

فى الفصل الرابع ما زال الخيـاط مختفيا ومـا زال الفتى يتسكع ؛ يذهب إلى السينما فلا يحتمل الفيلم لدراميته ؛ ويذهب ليشرب فلا يحتمل جو الخمارة لقذارته ، فيذهب إلى ابنة العم . ونتابع مونولوج الفتى عن الذكر والأنثى وابنة العم التى لم يصدها صياد بعد ، ونتابع مونولوج ابنة العم وهى تحس بحركة كف الفتى على رقبتها . ونرى ابنة العم وهى تطلب من الفتى أن يأخذها معه إلى الخياط لتتعلم معزوفة الرقصة ، بـل تدافـع عن تصرف الفتى أمـام أمها ، ليخـرج الفتى ويداخله إحساس حلو ما يلبث أن ينطفىء مع هبوط الليل ، ويحل مكانه شعور بفقدان ما يبحث عنه .

ويبدأ الفصل الخامس بجملة خبرية : « ساءت حالتى النفسية يوما بعد يوم »[١٤٩] . وما زال الفتى يحس بالأسف لفقد ذلك الوجه العزيز ذى الابتسامة الومضية . وما زال الخياط غائبا عن البلدة ، وضابط الإيقاع السابق الذى يعمل عنده لا يعرف أين هو . ويمضى الفصل فى حكايات ضابط الإيقاع السابق ، فيحكى نقلا عن الخيـاط حكايـة الفاخورة ، وحكايته هو عن حفلة الجمعية النسائية ، والوجه الذى رآه واختفى وظل يبحث عنه ، حتى أدخل المستشفى للعلاج بعد أن سقط مريضا ، وهناك رأى ذلك الـوجه فى تمثـال نصفى لامرأة ، فهـرب واشترى دفا ومضى يضرب للتمثال حتى بعث فيـه الروح ، لكنهـا اختفت سريعا .

وفى هذه الفصول الخمسة كان الحدث الوحيد المحورى هو رقصة الخنجر وما تعنيه عند الخياط ورد فعل عائلة الفتى . لكن ما تعنيه الرقصة عند الخياط من دق الأرض النائمة حتى تستيقظ لم يتضح من خلال حركة الرواية وإنما من خلال قول الخياط فحسب . وقد اندفع الفتى إلى الرقص ، أولا لكسر رتابة حيـاته وملله من العـزف ، ثم مسحورا بحكايات الخياط وابتسـامـة الـوجه الـذى اختفى . بل إن الشخصيات هنا لا تتحرك ، ولا تفعل ؛ فهى ليست فاعلة أو مفعولة وإنما هى شخصيات « متكلمة » ، تحكى كالخياط وكضابط الإيقاع السابق ، أو تتوزع مشاعرها قلقا وبحثا عن مجهول ، كالفتى الذى هو أيضا يحكى القصة الرئيسية . أما شخصيات العائلة أو ابنة العم أو الحلاق ، فهى شخصيات تزيينية يستدعيها الراوى عندما يريد ، لكى تتكلم هى الأخرى . وثمة أحداث فرعية ــ أو لنقل أفعال للحركة ــ مثل التسكع ، والتجـوال ، والذهـاب ؛ وأفعال تشير إلى تحولات موقف شخصية الفتى ، والتحولات الذاتية داخله ؛ مثل الكـآبة ، والإحسـاس الدافىء ، والشعـور بالفقـدان ، واليأس ، والأمـل ، والشك ، والاعتقاد ، والشفقة . . الخ . وتبدو حركة الرواية دائرية شبيهة بالنسق المثلث الذى لا يكاد ينتهى حتى يسلم إلى نسق مثلث آخر . ولنتابع بعض هذه التتابعات .

يرسم الراوى خطا واحدا لسماع صوت الأرغن وللرقص ، يتحرك من الواقع إلى الوهم إلى حلم المجاوزة :

سماع صوت الأرغن ← النغمات تحمل الفتى فيصير غيمة ← يتصاعد إلى الأعالى كمركبة إيليا[١٥٠] .

الرقص ← يحمل الفتى إلى بعيد ← كمركبـة إيليا يتصـاعد إلى الأعالى[١٥١] .

وتبدو رقصة الخنجر كأنها الصفة المعرِّفة للفتى ؛ فالجميع سمع بها

وتحدث عنه ، فتبدو مركز دائرة تتضخم وتتضخم وهى تحمل داخلها الحلم والمجاوزة؛ الحلم برؤية صاحبة الابتسامة ؛ والمجاوزة ببعث الأرض وبعث الصورة أو التمثال ؛ وبعث الصورة عند الفتى حلم ذاتى للإمساك بالشطر الضائع منه .

ويأتى استبدال المفاهيم بالبشر ، هنا ، تأكيداً للفهم السكونى للواقع ، فتبدو الشخصيات هنا مجرد أضلاع فى شكل ثلاثى مفتوح :

نسق التناقض : الفتى ـ الأب/الخياط ـ الحلاق/ صاحبة الابتسامة ـ ابنة العم .

نسق التلاقى : الخياط ــ رقصة الخنجر ــ الفتى .
نسق الاتصال : الخياط ــ الفتى ــ ضابط الإيقاع .

نسق الإبدال : الفتى : الخياط .
الأسرة (الأب) .
نسق الاقتران : المرأة : العشق : الشطر الضائع (صاحبة الابتسامة)
الشهوة : المرأة التى ضاجعها .
الخمود : نوم الإنسان مع جسمه (زوجة الخياط)

بل إن الانتقال المكانى أيضا أشبه بدائرة : القلعة (البيت) ــ عند الخياط ــ عند ابنة العم . والبديل الوحيد لهذا هو الانتقال دون هدف : التسكع أو التجوال . والنسق الذى ترسمه الأسطورة أو حكاية ضابط الإيقاع السابق أو الفتى :

الرقص / العزف ــ بعث الصورة (طلوع الصورة من الصورة) / بعث المرأة من التمثال/وميض الابتسامة ــ الاختفاء ــ البحث .

فالحركة هنا حركة فى اتجاه دائرى ، لكنه فى النهاية مخطط ثابت أشبه بالقدر . وعلاقات الشخصيات واحدية الاتجاه لا تتمدد أو تتطور ، فهى فى الأطر نفسها . والتناقض كله يدور داخل الذات المفردة دون أن تقدمه لنا ساحة للصراع .

يبدأ الفصل السادس بتحديد الزمن الذى غابه الخياط عن البلدة ، فنعرف أن الفصول الثالث والرابع والخامس قد استغرقت زمنيا أسبوعا واحدا . ويقرر لنا الراوى كذلك فى أسلوب إنشائى مدى عذابه فى غياب الخياط . ونلتقى فى هذا الفصل بوصف بيت الخياط والقبو المهجور الذى استثار فضوله ، وكان مع زوجة الخياط له من النظر من النافذة التى تطل على القبو باعثا لمزيد من الفضول لكشف السر . وكذلك يقدم لنا الراوى امرأة القبو ذات النظرة المتفرسة المثقلة بالإغراء الشهى ، التى أحس الفتى بنوع من الحدس أنها تناديه .

وفى المقابل نرى أسرة الفتى : الأب وخطيب الأخت والأم ، وجديثهم عن موسم الزيتون ، وخبث الفلاحين وسرقاتهم . وبين الفتى خطيب الأخت رداً على سخريته من أدائه لرقصة الخنجر ، ويخرج الفتى رافضاً الاعتذار ، وفى الطريق يصادف ابنة العم ، وتأخذه الشفقة عليها فيدعوها لنزهة قصيرة معه .

ويحتشد الفصل السابع باستئناف العزف والرقص عند الخياط ، واعتقاد الفتى فى صدق ضابط الإيقاع السابق لتأكيد الخياط ، وشعور الفتى بالانفصام ، وانفراج باب القبو بعد أن ظل مغلقا لثلاثة أيام ، والدخول ، ومواجهة امرأة القبو التى سحبته من يده إلى الحجرة ، ينظر فى عينيها وتنظر فى عينيه ، يخافها وتخافه ، ثم يمضى الفتى رافضا أن يغلق الباب كما طلبت منه . يحتشد الفصل كذلك ، باسترجاع قصتين قصهما الخياط على الفتى[١٥٢] ، عن القائد الفارس والرجل الذى ظل يحدق فيه. فساد جو من الصمت المكهرب ، وتقدم الفارس يطلب مبارزته ، ويجيبه الآخر : نحن من قبيلة الذكور وفى قبيلتنا شىء اسمه صداقة الرجال ؛ ويطلب منه أن يمنحه صداقة الرجال . وعن المرأة التى أحبت رجلا ، وكان كلاهما ذا عنفوان ، وتبادلا الحب والصراع ، وكانا من قبيلتين مختلفتين : أنثى وذكر ، فاستحال الحب بينهما إلى كراهية ، وكان لابد لأحدهما أن يموت ، وقتلته المرأة ثم قتلت نفسها على قبره . كذلك خواطر الفتى وهو يحس بمغامرة دخول القبو وراء المرأة ، إذ تتبدى له المغامرة خيانة لذكرى الجد الذى يحدثه أبوه عنه دائما ، فيقرر الدخول ساخرا من الجد وساخرا من طبقته . . بل يدخل نكاية فى عائلته وفى جده[١٥٣] .

ويبدأ الفصل الثامن بأسلوب إنشائى « يا إلهى كم شعرت بالنقمة والمهانة ، وكم فكرت فى وضعى وسلوكى وعائلتى طوال الأيام التى تلت دخولى بيت المرأة وخروجى منه مرتبكاً مهزوما »[١٥٤] . ويمضى الفصل فى تأملات الفتى حول :

– علاقة الخياط بامرأة القبو (الاحترام وربما الحب وربما الإنكار أيضا) .
– طريقة تفكير عائلته .
– تمرده على العائلة : الشباب الذى عاشره فى المدينة ، قراءة روسو ، رقصة الخنجر هى التى وضعت المسألة فى وضعها الحدى : مع أو ضد .
– شعور الفتى بالإثم الذى يرتكبه والده ويحمل هو وزره .

ويحمل الفصل الثامن كذلك تمديدا للحدث المحورى ، وهو رقصة الخنجر ؛ فالفتى يرقص مرة أخرى يوم الأحد والفجر يؤذن « حى على الصلاة » ، ويقوم ضابط الإيقاع السابق كما قام أليعازر ليبدأ فى ضرب الدف ، والخياط يعزف على العود ، وتحولت رقصة الفتى إلى رياضة صينية وثنية التعبير[١٥٥] : ريشة الخياط تتكلم ؛ وأصابع ضابط الإيقاع تتكلم ؛ وقدما الفتى تتكلمان . أليعازر آخر . وتنتبه الأرض وتنشقق . ويبعث الذين فى القبور . وفى غمرة هذا كله تتبدى له امرأة القبو كاللبؤة تتحداه وتغريه ، فيفقد توازنه ، ويمزق الخنجر لحم الركبة ، ويتوقف العزف .

والفصل التاسع يبدأ بجملة خبرية تخبرنا بتضميد طبيب لجرح الفتى ، وتزور ابنة العم الفتى ويقص عليها ما حدث . وبين بعض الجمل القصيرة فى الحوار ندخل عقل الفتى تارة فى مونولوجه الداخلى ، وعقل ابنة العم تارة فى مناجاة صامتة . وتنتهى الزيارة وابنة العم شاحبة ، فقد ماتت الكلمات بينهما ؛ إذ كان طوال الوقت يتحدث إلى المرأة التى فى القبو . ويطفىء الفتى النور ليبقى فى الظلام ليفكر فيها ومعه طيفها !

ويمثل الفصل العاشر تصعيداً دراميا فجائياً ؛ إذ تزور امرأة القبو بيت الفتى وتواجه أسرته فتصفعها الأم ، وتوشك هى على قتل الأم

بخنجر الفتى فترتمى عليها الأخت ، وتنحنى المرأة على الأخت تقبلها وتبكى . ثم ألقت الخنجر إلى الفتى ــ الذى سمع هذه المواجهة ولم يخرج إلا بعد أن صفعت الأم تلك المرأة ــ وخرجت « وران الصمت القاهر ، المتولد من خجل العنجهية التى سقطت على حضيض الواقع الاجتماعى للناس الفقراء ، وتمرغ القصر فى وحل الحى الفقير الذى جاءت المرأة منه »(١٥٦) .

وفى بداية هذه المواجهة يقدم الراوى شخصية الأم « الدجاجة » ، التى غادرت للحظات ، فى تلك المواجهة ، عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، وانقلبت إلى أنثى أمام أنثى ، وكشفت امرأة القبو زيارة خطيب الأخت لها ليضاجع فتاة الحصير ونسى فى تلك المرة سرواله . وكشف الراوى كذلك من خلال استرجاع الفتى وحواره مع الأخت ممارسات الأب من قتل واغتصاب . وينتهى الفصل بالأب ــ بعد أن هدأت العاصفة ــ يترك للابن بعض المال ليعطيه لامرأة القبو بوصفه ترضية . وحشد الراوى فى هذا الفصل ــ بعد تلك المواجهة ــ ملاحظاتٍ عن حالة الهياج الشعبى والكراهية لفرنسا والرغبة فى الجلاء ونذر الثورة فى الأفق ؛ فهم هناك يدقون الأرض ، والقلعة تهوى ، وصورة الجد تسقط وتتحطم ، وامرأة القبو تمسك بالخنجر ، ووالدة الفتى تركع أمامها مستجيرة فى صورة شبيهة بصورة من الذاكرة لقراءات الفتى عن الثورة الفرنسية ، التى يذكرها الراوى كثيرا . ويؤكد الراوى أن المعركة الوطنية لا تشمل أولئك الذين يعيشون فى بيوت مثل بيت أسرته يلعبون البريدج ويرقصون التانجو فى الكازينو ؛ فهم يفكرون كما يفكر الأب « من يحمينا إذا خرجت فرنسا ؟ »(١٥٧) .

ونلاحظ فى الفصول من السادس إلى العاشر تمديدا أو تصعيدا للحدث المحورى ، وامرأة القبو قاسم مشترك هنا ؛ فهى بنظرتها المتحدية المغرية كانت سببا فى جرح الفتى ، وهى أيضا بزيارتها للفتى قد أصابت الكبرياء الإقطاعى والنبل الزائف فى الصميم ، كما فعلت جروشنكا بطلة دوستوفسكى فى الإخوة كارامازوف ، بشكل مختلف(١٥٨) . ونقع على جذور تمرد الفتى على عائلته ؛ إذ كان يحس قبل أن يلتقى بالخياط بالانفصام عن أهله وأصدقائه ، وكانت الموسيقى بالنسبة له جزيرة نائية عن الجميع(١٥٩) . ونلاحظ أن مشهد المواجهة بين امرأة القبو وأسرة الفتى يتصف بالمبالغة الدرامية ؛ فتلك الزيارة لم يكن لها ما يبررها من حيث علاقة المرأة بالفتى ، برغم إحساس الفتى بشىء كاليقين أشرق فى ذاته بأنها ستأتى(١٦٠) . كذلك نجد تلك الموازاة بين رقصة الخنجر والثورة ، وزيارة المرأة ونذر الثورة (الشرخ الطولانى الخطير فى القلعة) . ومحاولة الكاتب جعل خروج الصورة من الصورة معادلا للثورة لا ينهض على أساس : فالصورة من الصورة فى حلم الراقص أو ضابط الإيقاع أو الفتى ــ كما يطرحها الكاتب ــ بحث عن الشطر الضائع ؛ عن الأنثى المعبودة ؛ وهو سعى رومانسى يبحث عن مثال كامل ، أو يسعى إلى خلق بجماليون . ويبدو أن تلك الموازاة ضرورية بسبب الخط الذى يفرضه الكاتب أو يحاول أن يلبسه لتمرد الفتى العاطفى ؛ وهو خط الصراع الطبقى وثورة الفقراء . وهذه الموازاة تفرض تلك المبالغة فى رد فعل امرأة القبو ، وفى نسيان خطيب الأخت لسرواله . وفى صورة الأم ــ يوم الثورة ــ راكعة أمام امرأة القبو .

تلعب امرأة القبو ــ لا الخياط ــ الدور المحورى فى هذه الفصول ؛ فهى مصدر الفضول والسؤال ، وهى موضوع التحريم ، ثم هى الخطيئة المقصودة ، وهى سبب إهانة شرف القنصلاتو إلى الأبد . أما ابنة العم فهى الوجه المقابل لامرأة القبو وللفتى ، تنشد الانعتاق كذلك مثله ، لكنها بسبب وضع أسرتها ، ولكونها أنثى ، لا تستطيع التمرد . وكما ذكرنا من قبل ، فهذا الوضع الخاص للأنثى مهيمن فى نظرة الفتى نفسه ، بل وفى حكايتى الخياط كذلك ؛ والاستثناء الوحيد فى الرواية لامرأة القبو ــ ربما لأنها ليست شخصية إنسانية ــ فالأم دجاجة ، والخياط ينام مع جسمه برغم أنه متزوج ، وفتاة الحصير مصدر للشفقة أو للاشمئزاز ، وابنة العم مصدر للشفقة كذلك ، وهى تفكر فى نفسها كما يتصورها الراوى : « قبرة تنتظر ، وباشقٌ لم ينقض ، وأرض عطشى إلى الماء »(١٦١) . والأخت تحب اليعاقبة فى الكتب وتزدرى الفلاحين ، ولها تطلعاتها فى التغيير ، لكنها ستتزوج رئيس القلم . وهى تستنكر ضرب الفلاحين ، لكنها تدافع عن موقف الملاك . امرأة القبو هى وحدها القادرة على الفعل ، المتحدية للمجتمع ، لكنها برغم ذلك كله ، موضوع اشتهاء الفتى ، بل الخياط كذلك كما يظن الراوى ، أما صاحبة الابتسامة فهى المعشوقة ؛ هى موضوع شوق لا ينطفىء إلى الشطر الضائع .

فى الفصل الثانى عشر(١٦٢) ، من حوار مع أخته ، نتعرف عدة حكايات تختلف فى الطول والقصر ، وترسم جميعها كما يقول الراوى « حرباً من طرف واحد . . إذا لم نضرب الفلاحين ضربونا . . هكذا يقولون فى الكازينو والبيوت الكبيرة ، والفلاحين لا يضربون . . يُضربون »(١٦٣) .

وحكاية عزت بك الذى قتل زوجة المحامى ؛ لأنه وقف ضده فى قضية إرث عن الورثة من أقربائه الفقراء . ثم حكاية السيدة عشيقة وكيلها ، وقتل الوكيل للفلاح المتمرد . ثم اختفاء الفلاح الآخر الذى زعم أن الوكيل لم يقتل أحداً ، وأن السم دس للفلاح المتمرد بواسطة فلاحة . والأب فيلكس والثورة الفرنسية التى تستحق الاحتفال ، والثورة الملعونة فى بلاد القيصر .

ونتعرف رؤية الأخت للواقع ؛ إنها تعجب باليعاقبة وتزدرى الفلاحين لأنهم ليسوا يعاقبة ، وتحب امرأة القبو لأنها يعقوبية وفاتنة . ونتعرف أحاسيس الفتى ؛ فهو تارة غاضب لا يصدق ما حدث لأخته من تحول ، فقد سمموا أفكارها ؛ وتارة نادم على ما فعل «طائشا كنت . تصرفت بما لايتفق ووضعى الاجتماعى»(١٦٤) . وبعد الحمى والمرض تشفى نفسه ، وينغسل صدره ويحس برغبة آسرة فى مصالحة هذا العالم .

فى الفصل الثالث عشر تعرف ابنة العم من الحديث عن امرأة القبو أن الفتى يحب امرأة القبو ، فتنتهى لعبة الوهم التى تمارسها ؛ تخلت ابنة العم عن الساحة وانسحبت إلى صدفتها . والفتى يكتشف أنها تحبه وتحاول أن تتسامى بالتضحية ، ويتفجر شعور بالشفقة فى صدر الراوى تجاهها ، وهى تتوسل نظرة الذكر إلى الأنثى ؛ تطلب البرهان على أنها أنثى(١٦٥) . ويضمها الفتى مضحيا ، متقمصا دور الراهب فى بلاد الحكمة التى حكى الخياط عنها له ، ويقبلها ويعتذر عن تعذيبه لها .

يبدأ الفصل الرابع عشر بالفتى وقد انقطعت عنه أخبار الطرف الآخر من المدينة ، وعاش من ثم فى وحشة ، يقرأ كثيرا من القصص

فيلتهب الشوق فى نفسه من خلالها(١٦٦) . وتزوره ابنة عمه وأمها والسيدة عشيقة الوكيل والفتيات يقلن لأمه : «حين يشفى لن نعفيكم من سهرة يرقص لنا فيها رقصة الخنجر . سمعنا أنه يرقصها كالفرسان تماماً : الطبيب قص علينا حكايات حولها»(١٦٧) .

وتزوره ابنة عمه بمفردها مرارا ، لكنه لا يجد الرغبة فى ممارسة الحكمة معها ، إذ يشتهى امرأة القبو ، وتعتاده ابتسامة الصورة . والحدث فى هذا الفصل هو الذهاب إلى امرأة القبو بعد أن شفى جرحه ، ولكنها ترفضه لأنه جاء ، ولأنه ككل الرجال شهوانى مثلهم ، ينسى الوقار ، والسمعة ، وشرف العائلة ؛ لأن شهوته تستعبده ، وتأتى له بفتاة الحصير وتطلب منه أن يضاجعها ويرفض . لكنه يمارس الشفقة كالمعتاد ويعدها بالمجىء وبتحقيق حلمها فى سرير ودولاب وثياب وطعام . ويكفر مرة أخرى عن خطيئة لم يرتكبها ؛ فيعطيها السلسلة التى أعطتها له أخته ، ويكتفى بدغدغة شفتيها بأصابعه لأنه عاف أن يقبلها . ويفهم الفتى من مواقف امرأة القبو الكره المتبادل بين القلاع والأكواخ ، بين من داخل السور ومن خارج السور ، فالمرأة من خارج السور ــ وهو من داخله ، ولكنها بوحى من الخياط تتصرف هكذا ، وتدق الأرض ابنة الكلب على طريقتها(١٦٨) .

وفى الفصول ، من الخامس عشر إلى الثامن عشر ، أى نهاية الراوية ، نستطيع أن نجد هذه المفاصل :

الفصل الخامس عشر :

- العودة للخياط . فرح الخياط له . الفتى يحكى ما حدث له ، والخياط يعزف له .

- نبوءة الخياط : ستكون معشوقا جدا بعد اليوم ، المرأة بعامة ، تتعشق الرجل الذى يتصرف بجرأة ويحب بجرأة . . ولكن حذار ستثير غيرة الرجال(١٦٩) .

- نصيحة الخياط للفتى أن يزور امرأة القبو ثانية لأنها تحبه .

- زيارة امرأة القبو . طرق الباب بعد تردده على الزقاق أسبوعاً دون أن تفتح له .

- مشهد المواجهة بين الفتى والمرأة ، صفعة المرأة له . حزن وأسف الفتى لموقفها منه ، وهو الذى رقص لها ودق الأرض من أجلها(١٧٠) . فهم الفتى لموقفها ؛ فهو يمثل الضفة المعتدية التى عليها أن تتلقى النار ، وهى ممثلة الضفة الأخرى التى تجد من حقها أن تطلق النار(١٧١) .

- انمحاء الفوارق وتحقق الصفاء .
- زعم امرأة القبو أنها صاحبة الابتسامة .
- المنحة : «سريرى ليس لأحد ، لم يكن لأحد والآن هو لك»(١٧٢) ، بعد أن أعطى العلامة جرح ركبته .

ويعيد علينا الراوى حديث القلاع والأكواخ والثورة الآتية(١٧٣) ، وحكاية قتل الخضر للتنين بوصفه رمزا للثورة .

وفى الفصل السادس عشر : جمل تقريرية تفيد ما يلى :
- ذهاب الفتى بشعور كدر ؛ بنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها .
- شعور الفتى باستحالة المصالحة ؛ فثمة غور من الدم يفصل بينهما . إحساس الفتى بعدم الانتماء ؛ فهو مذنب فى القلاع لتعاطفه مع الأكواخ ، ومذنب فى الأكواخ لأنه ينتمى للقلاع ؛ يشفق على ابنة عمه ويشتهى امرأة القبو ويحب صاحبة الابتسامة(١٧٤) .

- الفتى يتسكع محاولا قهر الرغبة فى امتلاك تلك الرغبة .
- سماع أنغام البيانو . تردد الفتى فى الصعود لرؤية ابنة العم .
- تأمل الفتى لموقفه من ابنة العم ، ولموقفه من فتاة الحصير ، ومن نفسه ؛ فقد اندفع بشعور من الضيق خارج القلعة ، وبشعور مماثل خارج القبو . أنقذ نفسه من التانجو ، ويحاول إنقاذ نفسه من رقصة الخنجر(١٧٥) .
- الرجوع إلى البيت ، والحديث مع الأم عن خطيب الأخت ، وامرأة القبو ، ومستقبل الفتى .
- الأم مثل الآخرين تأكل من الأرض وتلعنها .
- الفتى وقانون نفى الضرورة : «محاصر ، عبد للحاجة ، لأنه لا يعمل ، الوالد هو السيد صاحب المال»(١٧٦) .

أما الفصل السابع عشر فيخبرنا بما يلى :

- تأمل الفتى فى مصيره : «طريق والدى ليس طريقى . . لأنه لا يلائم عصرى ، لا يلائم كتبى ولا حياتى» ــ ضرورة العمل وبالتالى ضرورة السفر(١٧٧) .

- تخبط الفتى ؛ فالسفر طريقه الوحيد للاستقلال ولكنه كذلك خروج من المعركة ، فهو يريد أن يجرى كل شىء فى غيابه ودون إسهام منه ولكنه يباركه .

- حديث الحلاق عن الخياط واتهامه بتحريض الناس ، وبأنه يتعمد إغواء الفتى ليقتل والده . تخويف الفتى له بتهديده بإخبار الخياط وامرأة القبو بما قاله .

- مراجعة الفتى للذات ، كما لو كان أمام محلل نفسانى «ما يلزمنى هو الحزم . الموافقة أو المناقضة لأفكار أسرتى ، إقامة الصلة مع الخياط أو قطعها ، فعل الجنس مع تلك المرأة أو الانقطاع عن زيارتها . الاعتراف بأننى عاشق والبحث عن معشوقتى التى هى إطار أسطورى سيتجلى كيانا إنسانيا إذا ناديته من أعماقى ، وقرعت بابه بقبضتى ورقصت له كالفتى فى المعبد»(١٧٨) .

- قرار العودة للخياط فسماؤه لا تغيم ، معرفة أن ضابط الإيقاع جن ، والخياط قبض عليه وعذب .
- قرار الفتى بالانتحار تعبيرا عن الإدانة والاحتجاج والاحتقار ، فشله فى الانتحار لأنه لم يجد أداة قاتلة فى البيت .
- مجىء ابنة العم تطلب الدواء ، اقتراحها على الفتى بالمجىء معها ، الحديث عن التنين ، وعن الأجداد .

أما الفصل الثامن عشر (الأخير) فيخبرنا بما يلى :

- الذهاب إلى بيت ابنة العم ، والوقوف إلى النافذة وهى تعزف .
- انهمار المطر .
- خروج الفتى ليتعمد فى المطر .
- التراجع عن فكرة الانتحار والذهاب إلى امرأة القبو ، وقد حسم موقفه .
- الحديث والمواجهة حول فتاة الحصير .
- المضاجعة والتلاحم (مشهد) .
- قتل الخياط .

- تردد الفتى فى الدخول لرؤيته . سماعه لاتهام امرأة الخياط لوالده .
- الذهاب إلى البيت . المواجهة . ثم الصمت .

ونلاحظ فى الفصول الستة الأخيرة أن الكاتب يعمد كعادته إلى رسم الجو السياسى والاجتماعى خطاً مستقلاً عن حركة الشخصيات . ويبدو هو الخط المهيمن بصورة شبه قدرية ، والثورة ذاتها تتخذ شكلا من أشكال النبوءة ، فيخصص الفصل الثانى عشر لممارسات القهر والاستغلال ، محاولا أن يكسب صاحبة الابتسامة المختفية التى يحلم الفتى بتجسيدها بعدا رمزيا للثورة ، فيزاوج بينها وبين الآتى : «ولكن الرياح التى فى رحم التكوين ، هى التى ستحمل إلى الجواب على السؤال الذى يعذبنى . . ستسوق إلى المطر ، إن اشتهاء متضرعاً كالصلاة الحارة ، كلهفة التربة الجافة ، تكنه سريرتى ، تصعده روحى ابتهالاً إلى الآتى ؛ إلى الصورة التى ستخرج من الصورة»[١٧٩] . لكن هذه المحاولة تتناقض مع البعد الآخر للصورة التى تتشكل فى الفصول السابقة من الرواية ، وتتناقض كذلك مع مفهوم الثورة ؛ فالثورة ليست توقا مثاليا وإنما هى إرادة تغيير ؛ والثورة ليست إخماراً أسطوريا أو سريرة مضمرة فى الغيب ؛ إنها تحول جذرى ببنيه الواقع ، لكنها ليست حتمية قدرية . ولعل الكاتب أحس بعدم قدرة هذه الصور المجازية التى صاغها معادلا للثورة وللرغبة فى التغيير ، ولذلك يقطع الفتى بأن «الخياط لا يعلّم الموسيقى فقط ، ولا الرقص فحسب ، وإنما يقوم بعمل آخر . . إن شيئاً يتهيأ ، يغلى فى قدر على نار»[١٨٠] . ولعل تلك المقطوعات شبه الشعرية التى يضمنها الكاتب بعض فصول الرواية تعبير عن دلالة الصورة ــ المثال .

نلاحظ كذلك استمرار امرأة القبو فى لعب الدور الأساسى فى تحولات الفتى ومشاعره ؛ إذ تلقى عليه بحصاة لتستلفت انتباهه وهو ذاهب للخياط ، وعندما يدخل ترفضه . وردّ الفعل لهذا الرفض يعتزم الفتى أن ينأى عن القبو والخياط والمدينة كلها[١٨١] . ثم يعود إليها وتقبله بعد أن أعطى العلامة ، ولعلها التعمد بالمطر ، ولعلها العودة إليها برغم الإهانة ، ولعلها الرقصة والجرح . وبرغم المصالحة يحس بالنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها ، ثم يعود إليها ثالثة بعد أن وهبته سريرها ، وتتحقق المصالحة ويتجسد الاندماج فى فعل الجنس ورعد الطبيعة ؛ لكن المصالحة لا تلبث أن تنتهى بصرخة تعلن قتل الخياط ، ويسود الصمت بين الفتى وأبيه تعبيرا عن العجز .

نلاحظ أن ردود فعل الشخصيات وقراراتها لاتتلاءم مع الأفعال المسببة لها ، وإنما تنبع أساسا من رغبة قصدية فى تقديم رؤية صدامية للواقع . ومن ردود الفعل هذه محاولة الفتى الانتحار ثم تراجعه ، ورفض امرأة القبو للفتى لأنه أتى إليها . وثمة أفعال لا يبررها فى حركة الرواية سوى الرغبة فى تجسيد جانب يسوعى فى شخصية الفتى ؛ فهو يكفر عن ذنوب لم يرتكبها ، وهو كالمسيح ينهض «الكسيحة» أو المشوهة ، وهو يهب الآخرين السعادة مثلما فعل مع فتاة الحصير وابنة العم ، لكن هذا الجانب اليسوعى يتناقض مع ذاتيته ومع قلقه وتردده ، مثلما يتناقض الجانب الثورى فى شخصية امرأة القبو مع استغلالها لفتاة الحصير أداة للانتقام . هذا إذا اعتمدنا تصنيفات الكاتب لشخصياته .

ما زالت الشخصيات ثابتة لم تتطور ولم تتغير ؛ الفتى كما هو عاجز عن الحسم ، يقرر السفر ، ثم يتراجع ، ثم يعود ليفكر فى الابتعاد ؛ يفكر فى الانتحار ثم يتراجع ؛ يمنح الشفقة ثم يحجبها . وامرأة القبو : الجمال والعنف والتحدى ، الواهب والهبة فى الوقت ذاته . الخياط يظهر ويغيب أو يختفى ، ومازال يعلم رقصة الخنجر ، ليوقظ الأرض ابنة الكلب النائمة حتى تبعث إلى أن يموت . وبدلا من أن يطور حنا مينة شخصياته أو يربط بين حركتها وحركة الأحداث ، يقدم لنا وحدات قصية بعددها ، فلكل منها قصته وأحداثه . ومن ثم تتناقض تراتبية الشخصيات ، التى تعكس ــ كما يرى لوكاتش ــ منظور الكاتب ورؤيته ، والتفسير الذى يعطيه الكاتب لدورها ؛ وهو تفسير من الخارج بالضرورة .

نلاحظ بالنسبة لمجمل الرواية ، ظهور الخياط ومشاركته فى حركة الرواية فى الفصل الأول (والثانى) ثم اختفاءه فى الفصول الثلاثة التالية ليعود إلى الظهور فى الفصل السادس والسابع والثامن ، ثم يختفى من خريطة الرواية المحدودة بضمير المتكلم ــ الفتى ، لانقطاع الفتى عنه بسبب جرحه ثم مرضه بالحمى ، ثم يعود للظهور الغائب ؛ فهو موجود لكننا لا نراه فى الفصل الخامس عشر والسادس عشر ، ويختفى فى الفصل السابع عشر بعد القبض عليه مراراً وتعذيبه ، ويموت فى نهاية الرواية بينما تستقطب امرأة القبو حركة الرواية منذ الفصل السابع . أما ابنة العم ، برغم عدم أهمية شخصيتها فى نسيج الرواية ، فتبدو مرتبطة دائما بشعور الفتى بالكآبة أو الحزن والعجز عن الفعل ؛ فيمارس التسكع أو يرقد مريضا ؛ ففى الفصل الرابع يذهب الفتى إليها فى تسكعه ، وفى السادس يصادفها فى الشارع وهو يسير كذلك بلا هدف ، وفى التاسع والثالث عشر تزوره ابنة العم وهو فى الفراش ، وفى الفصل الرابع عشر تزوره أيضا ، وفى السابع عشر والثامن عشر يلتقى بابنة العم ويذهب معها إلى بيتها وهو فى حالة حزن شديد بعد أن فشل فى الانتحار ، بل إن الفتى ــ شاعراً بالكآبة وراغباً فى التسكع ــ يفكر فى الفصل السادس عشر فى زيارتها . وهى الشخصية الوحيدة ــ عدا شخصية الفتى ــ التى عشنا مع حديثها غير الملفوظ ، سواء فى مناجاتها الصامتة أو فى تداعى أفكارها .

نلاحظ كذلك التأثر بنماذج سابقة فى رسم الكاتب لشخصياته ، ويبدو هذا واضحا فى شخصية الخياط وامرأة القبو . شخصية الخياط نموذج من « زوربا » يحاول حنا مينة تفسيره على نحو مغاير ، لكن هذا التفسير لا يتمثل فى حركة الرواية ذاتها . وامرأة القبو نموذج البغى عند دستوفسكى[١٨٢] . هناك أيضا التأثر بالنموذج الواقعى الذى يعتمد على تضمين حكايات مختلفة وشخصيات متعددة بهدف رسم الجو العام وطرح البعد السياسى للعمل ، كما تفعل الروايات الأيديولوجية ــ الاجتماعية[١٨٣] .

ولكن حنا مينة لم ينجح فى تقديم رواية أيديولوجية ــ اجتماعية تندغم فيها حركة الأحداث والشخصيات مع حركة الإطار الاجتماعى . ولعل أبرز أسباب هذا الإخفاق هو أنه يحمل الشخصيات والأحداث أكثر مما تحتمل ؛ فالخياط ورقصة الخنجر والفتى وإرهاصات الثورة عالم مختلف تماما عن عالم أولئك الفقراء ــ وهم بالضرورة صانعو الثورة ــ فهؤلاء الفقراء عندما يمرون فى الزقاق «ما كانوا يتوقفون ؛ فلا حاجة بهم إلى الموسيقى ، أو الرقص فى بيت

الخياط ، ولا إلى المرأة فى القبو ؛ لديهم همومهم ، وفقرهم ، وأمراضهم ومشاكلهم ؛ ثم هم لا يعرفون أن ثمة موسيقى ورقصا وقبوا ونساء ، ولا يجدون الزقاق لوحة طريفة» [١٨٤] ، كما يجده الفتى الذى يسعى لتأكيد ذاته بالمغامرة والمخالفة ؛ بل إن كلبته ــ كما يقول ــ غير كلبة الخياط التى يريد إيقاظها . . هو يريد الخروج من أسر العائلة فحسب [١٨٥] .

وكما رأينا ، يتميز تفاعل الأحداث والشخصيات فى الروايات الثلاث بعدة سمات :

أولا : الشخصيات الرئيسية ــ برغم زعم الكاتب ــ «مفعولة» أكثر من أن تكون فاعلة ؛ فالفعل يقع عليهم ، وأفعالهم المحدودة تضخم لتشغل حيزا أكبر من دلالتها ، والمصادفة تلعب دورا كبيراً فى اختياراتهم . ففى الشراع والعاصفة : تشمل سلسلة المصادفات أو الاختيارات العفوية :

- إنشاء المقهى (مصادفة عن طريق صديق غير مسمى) .
- العداء مع أبى رشيد (مصادفة حادثة العامل) .
- العلاقة بماريا (مصادفة المعركة) .
- العودة للبحر (مصادفة عن طريق صديق «الرحمونى») .

وفى الثلج يأتى من النافذة :

- الارتباط بالحركة الثورية (مصادفة عن طريق صديق «العلاقة بخليل») .
- حب دينيز (مصادفة رؤ ية وجه من النافذة) .
- ترك العمل فى البناء (مصادفة رؤ ية تلميذ لفياض) .
- ترك العمل فى المطعم (مصادفة الإهانة) .
- ترك أبى روكز (مصادفة السؤال عن تسجيل الساكن الجديد) .
- القبض على فياض (مصادفة بواسطة رجال الجمارك !) .

وفى الشمس فى يوم غائم :

- هواية الموسيقى (مصادفة سماع صوت الأرغن ــ مصادفة شراء الكمان) .
- العلاقة مع الخياط (مصادفة عن طريق صديق) .
- عدم التراجع والاندماج فى الرقصة (مصادفة رؤ ية صاحب الابتسامة) .
- العلاقة مع امرأة القبو (مصادفة رؤ يتها بقميصها الليلكى) .
- الجرح (مصادفة رؤ ية عينى امرأة القبو) .

ثانيا : وعى الشخصيات لم يتطور على مستوى الفعل ، وإنما على مستوى القول فحسب ؛ فتحول الطروسى من همومه الذاتية إلى المشاركة بدور وطنى تمثل فى نقل السلاح ، غير مبرر سوى بمنطلق الرجولة . ووعى فياض كما هو ، المناضل الشورى ، لكنه يتحقق أساسا عن طريق الكلمة والكتابة . الفتى متمرد منذ البداية وحتى النهاية ، أما إدراك الغور الذى يفصل بين الأكواخ والقلاع ، ونار الثورة تحت الرماد ، فهى كلها إدراكات تأملية .

ثالثا : شيوع الميلودرامية فى كثير من الأحداث الثانوية وملامح الشخصيات «الخلفية» برغم سخرية حنا مينة من مثل هذا النزوع [١٨٦] . أم حسن تتذكر سقوطها ، وأبو محمد يتذكر ابنه الذى مات مسلولا ، وخليل العريان يقسم برحمة بطرس ابنه ، الذى كان طالبا نابها ودهسته سيارة يقودها فرنسى ثمل . وهناك حادثة الشغيل المسكين التى كانت سبباً فى عداء الطروسى وأبى رشيد . وفى «الثلج يأتى من النافذة» ينتحر الرجل بعد أن تخلت عنه العاهرة التى أحبها ، وفتاة فى بيت للدعارة تحاول الهرب وتصيح فى معلمتها «مصصت دمى» ، والمقامر يحاول الانتحار . أما فى «الشمس فى يوم غائم» فالأب يقتل الفلاح ويأخذ ابنته لتخدم عنده ، ويداوم على زيارة زوجته . ووكيل السيدة يقتل فلاحا متمردا فتمنحه السيدة المالكة جسدها مكافأة ويعترف الجميع بهذه العلاقة ويحترمونها ، وفتاة الحصير أصبحت عاهراً لأن أحد الملاك قتل والدها ، ومشهد زيارة امرأة القبو لبيت الفتى .

رابعا : يشيع التقابل الثنائى الحاد فى العلاقات ، بل يعمد الراوى إلى الإلحاح عليه فى وعى الشخصية حتى وإن لم يكن موجودا بالفعل :

فى الشراع والعاصفة : البحر/البر ــ الشاطىء/المدينة ــ نديم/أبو رشيد ــ أبو حميد/الأستاذ كامل ــ أم حسن/ماريا .

فى الثلج يأتى من النافذة : البقاء/الرحيل ــ الأب/الأم ــ حب دينيز/ الشوق الجنسى ــ القضية/المرأة .

فى الشمس فى يوم غائم : القلاع/الأكواخ ــ الأب/الخياط ــ التانجو/رقصة الخنجر ــ صاحبة الابتسامة/امرأة القبو ــ الأم/امرأة القبو .

خامسا : شيوع الاستطرادات والاستطالات ، وإصرار الراوى على التدخل فى تفسير مشاعر شخصياته أو تحليلها .

سادسا : سيادة منظور أيديولوجى واحد ، برغم تعدد المنظورات على المستوى التعبيرى . وقد حاول الكاتب مرارا التخفف من عبء الراوى العارف بكل شىء بكلمات تفيد الاحتمال مثل : ربما ، لعل ، قد .

سابعا : تضمين الأساطير والحكايات المؤطرة ، بالإضافة إلى الرؤى الدينية .

(٥)
قراءة دلالية « للخطاب »

يكشف اختيار الكاتب لمفرداته ، وللعلاقات التى يقيمها بين هذه المفردات عن رؤ ية خاصة للعالم ، سواء جاء ذلك فى حديث الراوى أو فى حديث إحدى شخصياته ، وسواء كان الارتباط على المستوى الحقيقى أو على المستوى المجازى . وحنا مينة نموذج لصحة هذه المقولة ؛ فما تشير إليه علاقات المفردات التى يؤسسها ، حقيقة أو مجازاً ، هو ذات ما تكشف عنه رؤى شخصياته ، وسمات أبطاله ، والعلاقة بين تطور الأحداث وتطور الشخصيات فى أعماله : رؤ ية سكونية مثالية للواقع .

والعلاقة بين المفردات هى قراءة جزئية للنص تتخطى حدود اللغة ؛ فهى تشمل العلاقات بين الاسم والصفة ، والفعل والفاعل ، والمبتدأ والخبر ، والمشبه والمشبه به . ونجاوز فى هذه القراءة المقطوعات الشعرية أو الحكايات المضمنة ، سواء كانت قصصاً واقعية أو أسطورية أو دينية حتى تكون قراءة للنص ذاته لا لتضميناته ، وإن كانت هذه التضمينات كما سنرى ليست منفصلة عن الرؤ ية التى

يقدمها النص من حيث هو كل . ونقسم هذه القراءة إلى عدة تقابلات أو مفاصل[187] :

١ - الرؤية بالقلب والرؤية بالعين :

« المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية ، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة » ١٣/١ .

« انظر في العينين . القلب في العينين » ٢١٧/٣ .

الرؤية : رؤية بالقلب .
رؤية بالعينين/القلب في العينين .

أى أن الرؤية بالقلب هى الرؤية الداخلية العميقة الصادقة ، والعينان أداة هذه الرؤية ؛ وهى من ثم أداة الإدراك ؛ لذا نلاحظ فى روايات حنا مينة شيوع أفعال الرؤية : حدق ، حدج ، نظر . والعينان ، لذلك ، هما ما يجذب الرجل إلى المرأة ، أو الذكر إلى الأنثى :

- عيناك تلمعان ، عيناك عجيبتان . ١١١/٢
- صاحب العينين الناريتين الذى رأته فى النافذة . ١٤٩/٢
- فى نظراته يشتعل التحدى . ٢٥٨/٢
- إذا نظر كانت نظرته نداء لا يمكن للأنثى أن تتجاهله طويلاً ، فإما أن تهرب وإما أن تقع . ١١٦/١
- لا تنظر فى عينى . . أنا لست راهبة لتحملنى على ترك الدير . حاذر أن تنظر إلى عذراء فتوقعها فى الخطيئة . ٩٥/٣ ، ٩٧ .
- أنا لم أستطع أن أستلطف امرأة بعوينات طبية . ٣٦/٣ .

والعينان تعكسان جرأة القلب وحيويته ، وتعكسان مشاعر القلب ورغبة الجسد ، بل هما أيضاً أداة الفعل :

- روعتنى نظرتها المتفرسة ، المثقلة بإغراء شهى . ٧٧/٣
- وأرى عينيها السوداوين اللتين تغزلان ألقاً أنثوياً . ٧٧/٣ .
- تساقط شرارٌ من عينيها ، فأحرق الأثاث وإطارات النوافذ والستائر وصورة الجد . ١٢٩/٣

٢ - الكلمة - العالم
الكلمة - السحر
الكلمة - المعاناة :

- إن الكلمة حين تأتى فى مكانها قادرة على احتواء عالم بكامله . ٣/٣
- الكلمة تُجْهِز ، تحيى وتميت . ١٦٣/٣
- تمتم بخشوع « فى البدء كانت الكلمة » . ٩٨/٢
- هناك حبل آخر أقوى وأبقى ، هو حبل الفكر . ٣٢٨/١
- ليس من كلمة تعبر عن إعجابهم بالرجولة الكبيرة التى تبدت لأعينهم . ٢٥٩/١
- الكاتب إنسان غير عادى ، شاذ . أبرز شىء فى الكاتب أنه شاذ . ١٣٩/٢
- المبدع ساحر ، عالمه تهاويل . ٥٩/٤

والعجز عن امتلاك الكلمة عجز عن الإبداع ؛ عجز عن الفعل . والتطهر بالمعاناة هو الطريق الذى ينبغى أن يسلكه الإنسان لامتلاك الكلمة ، ومن ثم امتلاك العالم . ١٤٧/٢ ، ٣٢ .

الكلمة تتبدى فى روايات حنا مينة شكلاً للتواصل لا للإخبار فحسب ؛ لذا تشيع أفعال القول والحديث . وهى أداة وتجسد فى الوقت ذاته للأفكار الداخلية ؛ لذلك لم يترك حنا مينة مونولوجا داخلياً أو مناجاة ذاتية دون أن يسبقها بكلمات مثل : قال فى نفسه ، تساءل فى نفسه ، قال فى ذات نفسه . . .

٣ - الإدراك - المرئى .
الإدراك - الحدس أو الحواس .

إذا كان القلب هو القاسم المشترك بين العينين والكلمة ، فالإدراك يتمثل إما فى صور مرئية لا إرادة واعيةً فى استدعائها ، أو فى نوع من الحدس أو الإشراق :

- قفزت إلى ذهنه . ٣٢/١
- بدأ يستشعر . ٣٨/١
- طفت على سطح أفكارى . ٤٥/٣
- تجلت فى خاطرى . ٤٥/٣
- يستثير صوراً غامضة مشوقة فى ذهنى . ٧٧/٣
- لقد اكتشف ذاته على غير قصد . ٣٢٢/١
- تمثل وهو فى غربته وبؤسه . ٢١٠/٢
- وتراءى له الناس . ٣٠٧/٢
- تدرك بحاسة الأنثى . ٢٣٥/٣
- كان شىء كاليقين قد أشرق فى ذاتى أنها ستأتى . ١٢٦/٣
- حدس أن ذلك سيقع . ٢٥٩/٣

والتأمل والتفكير يبدو ميكانيكياً ، أو فعلاً لا إرادياً :

- أخذت أفكار جديدة تدور فى رأسه . ٣٧/١
- بعض العبارات تستوقفه وتجعله يفكر فيها . ٣٨/١
- وحلا له التأمل ففعل . ١٤٣/١
- فاغتم أن فكر على نحو آخر . ٢٦٨/١
- أفزعنى التفكير بأن الخياط ليس ساحراً أو موسيقياً بل محرض . ١٠١/٣

والتأمل هو تأمل ماضوى يتجه أساساً إلى استعادة صور الحلم أو الذكريات :

- استعرض عيشه . ٤٥/١
- حين يلتفت القلب تنبعث الذكريات . ١٣/١
- يستعيد وقائع الحلم . ١٤٢/١
- يستجمع شتات صوره . ١٤٢/١
- شط به الخيال . ٣٢٢/١
- تعتاده صور الماضى . ٢٤٠/١
- واستغرقه التذكر . ٢٨٤/٢
- لماذا تفلت الذاكرة من سيطرة الإرادة أحياناً ؟ ١٥٤/٣

من هنا يبدو الانتقال من حال إلى حال آلياً ولحظياً :

- أبو أمين سخيف ومغفل . أهذا رئيس ميناء ؟ وأجاب بنفسه عن تساؤله فقال : نعم رئيس ميناء ! ٤٠/١
- وظل يتحسر ، والحسرة لا تفيد . . فليتعز بسواه ، فمن رأى إلى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته ٥٣/١
- فكر بهذا كله ، بل اضطر إلى التفكير بهذا كله ، وعجب لهذه الدنيا ، وتساءل مغيظاً : « كيف الخلاص ؟ » . ثم انكفأ على نفسه يلومها قائلاً : « أما يكفينى همى حتى أحمل هموم الناس ؟ » . ٣٧/١
- وفكر فى أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم ، فتعزى .

وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية . ١٤٥/١

ــ وحين كنت أصل فى تفكيرى إلى حد اليأس كنت أشفق منه على حبى ، فأجدد الأمل . ٦٤/٣

لذلك تظل الأسئلة معلقة بلا إجابة ؛ فأداة الإدراك عاجزة عن تعقل العالم مادامت وسيلة الإدراك غير حسية أو حدسية . ولذلك نرى عنصر المصادفة والقدر :

ــ لقد ضغط إنسان ما زر الحياة فأتينا ، وسيضغط مجهول زر الموت فنمضى . أين فعل الإرادة فى هذه المهزلة ؟ ٢٥٩/٣

ــ ربما شاءت الأمانى أن تتحقق لتصنع بهجة لنفس تألمت كثيراً ، وقد تكون فى مشيئتها على موعد مع الوفاء ، كما كان طالبها على موعد مع التضحية . ٢٧٩/١

ــ وفى اليوم الثالث بعد الظهر قُدِّر لى أن أراها . ٨٨/٣

ــ تبدت له القوة المسيطرة كابوساً رهيباً تتحرك المدينة تحت وطأته ، وتراءى له الناس فى عنق كل منهم أنشوطة ، طرفها فى يد غير منظورة . ٣٠٧/٢

ــ تمتم حاقداً « الدنيا واسعة ، فلماذا تضيق فى وجوه أمثالى ؟ » . ثم جز بأسنانه متوعداً شيئاً غير منظور . ٥٤/٢

ــ وأحسست أن النسيج العنكبوتى للعلاقات التى تحكم تصرفات الناس له قوة الحديد وقسوته فى الأرساغ . ٢٤٠/٣

ــ لماذا إذن يارب فُرض عَلَى بعض الناس كل هذا الشقاء ؟ ١٨٦/٣

٤ ــ الطبيعة ــ الإنسان

يقول حنا مينه : «الطبيعة فى رواياتى مؤنسنة ، والصراع معها هو الصراع مع الإنسان فى ظروف خارقة ، تستمد فيها الإرادة الإنسانية قوتها التى لا تقهر ، لتقهر الطبيعة نفسها وتروضها»(١٨٨) . لكننا فى الحقيقة نجد مظاهر الطبيعة تنعكس على ذات الشخصية حزناً أو فرحاً ، تماماً كما تنعكس على نفس الشاعر الرومانسى :

الهواء ــ الماء ⟵ الهدوء والاسترخاء

ــ أطلق جلة ، وزفر مخرجاً الهواء الكدر الحبيس . . ثم استنشق رائحة البحر . ٤٠/١

ــ رنا إلى الأفق . استنشق رائحة الماء . ٤٥/١

ــ تنسم الهواء ملء رئتيه ، وأطلقه زفرة حرى مديدة . ٨٨/١

ــ ذهب إلى طرف الحديقة يستنشق هواء الماء . ١٩/٢

ــ وتنفس مل رئتيه . ٢٥٨/٢ ، ٢٦١

ــ ولكى يستعيد بهجته خرج إلى الرابية . ٢٨٤/٢

ــ تنفس الهواء ملء رئتيه ، فأحسه منعشاً . ٢٤٣/١

الليل/الغيم ⟵ الحزن

ــ حين يكون الطقس غائماً يسيل غيم رقيق فى صدره . ١٥٧/٢

ــ فلم ينتبه إلا والليل قد هبط فى الخارج ، وفى ذاته انثال أسى رقيق . ٢٨٤/٢

ــ غير أن الليل حمل إلىّ نوعاً من الكآبة الجارحة . ٤٥/٣

ــ مع هبوط الليل انطفأ ذلك الإحساس الحلو . ٦٢/٣

وفى المقابل ، عندما تكون الطبيعة فرحة ينعكس فرحها على مشاعر البشر :

ــ كانت الطبيعة تتجلى فى ثوب من براءة الطفولة وعذوبة الخفقة الأولى ؛ بدت له جميلة مهيبة ، كريمة ، تحتوى فى حنان جميع الكائنات . ٢٦٣/٢

ــ وحين لفحنى نسيم الأصيل فى هبوبه من ناحية البحر أشرق حب كبير لمدينتى فى نفسى . ٢٤٤/٣

٥ - عناصر الطبيعة وإيحاءاتها :

الغيمة	الكآبة ،	٥٢/٣
	الصعود ، التجاوز .	٢٧٤/٣ ، ٤٢ .
أمسيات الخريف	الحزن الرقيق .	٦٢/٣ .
البرق	شىء مباغت موقظ ،	١٠٨/٢ .
	العلامة (خفقان القلب) ،	٢٧/٣ .
	(العاصفة) .	٧٢/١ .
الرعد	القوة والغضب ،	٤٣/٣ .
الإعصار	القوة والغضب ،	٢٥٦/٣
		١٥٠/٢
الجليد ، الصقيع ، الغربة ،		٣٥/٣
الثلج		٣٧١/٢ ، ٣٧٢
النسمة	تبديد الحزن .	١٧٠/٣ ، ١٠٦
الريح	مباركة ،	٥٢/٣
	تحمل الحبيب	١٥٩/٣ .
	الحيرة	٦٤/٣ ، ٢٤٤
بركة الماء	الركود .	٨٢/٣ ، ٢٤١ ،
		٢٤٤ ، ٢٤٤ .
الشمس	استحمام البحر ، الصخور ،	١٦٨/١ ، ٨٢ .
	الطهر ،	١٦٢/٣ .
	انتهاء الحزن ،	٣٥٢/١ .
	وتبديد الظلام ،	٢٦/٣ ، ٩٢ .
	الموعودة	٢٧٢/٣
	الميلاد	٣٥٨/١
	المعجزة	٢٤٧/١
المطر	التعميد	٢٥٧/٣
	اللحن المهدهد	٢٨٩/٣
	رؤ ية الحبيب	١٦١/٣ ، ١٦٢
	الشهوة	٣٥٢/١
العاصفة	الغضب	٢١٥/١
	ثارات الانتقام	١٩٢/١
	يغسلنا المطر	٢٧٢/٣
الموج	أنثى	٢٠٧/٣ ، ٢٠٨
	كليل	٨٢/١

ولذلك نجد هذه المسارات :

١ - الغيم ــ الريح ــ التجاوز والصعود كمركبة إيليا/ الغيم ــ الوحدة ــ الشعور الرمادى المعذب ــ الاختناق .

٢ - البرق ــ العاصفة ــ المطر ــ الشمس : العلامة ــ الانتقام ــ

التعمد ــ الميلاد للجديد/الغيم ــ السكون المرين ــ الماء الراكد ــ البرد .

٦ - الأحاسيس والمشاعر :

إحساس	مرهف	١٧/١
	غامر	١٤٣/١
	أسيف بالحرية	١٤٨/٢
	بالسعادة للتضحية	٢٣٩/٢
	بالانتشاء (رغم كل شيء)	١٤٣/١
	بالانتشاء بالتضحية	٢٠٢/٣
	غامض	٤٥/٣
	لاهف	٦٢/٣
	حلو	٦٢/٣
	تخدير - انسلاب	١٧٦/٣
	خدر ، مغامرة	١٨٧/٣
	حدس غريب	٢٦٣/٣
شعور	بالتضحية يتسامى	٢٥٤/١
	مذلة حقيقية	١٦٤/٢
	الفرح والحزن في آن	٢٣٧/٢
	القدرة على احتواء العالم	٢٦٣/٢
	الانتشاء	٣١٧/١
	نشوة الظفر	٣٦١/١
	رمادي معذب	٥١/٣
	بالعذاب	٦٢/٣
	الإثم	١٠٠/٣
	الشفقة	٣٦/١
		١٧٤/٣
	متعة روحية	١٤٣/١
	عذاب روحي	٦٥/٣

نلاحظ في هذه المحمولات سيادة النظرة الرومانسية ؛ فكما تعكس مظاهر الطبيعة مشاعر إنسانية متباينة تدور كلها في دائرة الميلاد الجديد ، تعكس محمولاتُ الشعور والإحساس دائرةَ الانعتاق « الانعتاق الذاتي » الذي ينشده القلب أو الروح ٦٢/٣ . فالإحساس مرهف ، لاهف ، غامض ، مخدر ، حدسي . والشعور بالتسامي ، بالانتشاء ، بالمتعة الروحية ، بالعذاب الروحي ؛ بحثاً عن نضارة القلب التي لا تعرف الكآبة ولا الغثيان ١٤٨/٢ ؛ بحثاً عن الحرارة ورفضاً للفتور كما فعل بولس الرسول . ونلحظ شيوع المحمولات المقابلة : التقزز ، النفور ، الاشمئزاز ، القرف ١٨٧/٣ ، ٢ / ٢٤١ ، ٣٤/٣ . هذه هي المشاعر التي نواجهها حتى عندما توصف الأماكن البائسة مثل حي الشحاذين ، وسوق البازار ؛ هذا النفور يشبه المس الكهربائي عندما يتعلق بالأخلاق ١٤٩/٣ ، ٢٤٢/٢ .

٧ - الذكر ــ الأنثى
القلب ــ الروح
الشهوة ــ الحب

(أ) المرأة ــ أنثى : كثيرة الدلال كالنوم والريح
٧٢/٢ ، ٤٧/١
: أرض عطشى
١٧٤/٣ ، ١١٦/١
: عجينة ، مطواعة ، محمومة في لحظات الجنس .
١٧٧/٣ ، ١١٣/١
: تحب الجرأة ، ما هو غير عادي
٣٣٩/١ ، ٢٠٤/٢ ، ٥٥/٤

(ب) الشهوة - الغيبوبة : ــ غمغمت مخمورة بنشوتها .
١١٣/١
ــ استئناف الغيبوبة ،
١١٣/١ ، ١٤٢
ــ يختلج ويغيب بين ذراعيك ويحرك معه إلى اختلاجة الغيبوبة . ٩٢/٣

(جـ) الجنس ــ الغريزة : - غابة غرائزك . ١٥٨/٢
ــ عربدت الشهوة من جراء هذا المشهد . ٢٤٠/٢
ــ عوت غريزته الجائعة .
٢٤٠/٢
ــ الشبع المخادع للغريزة الجائعة ١٦٨/٣
ــ الغرائز الهاجعة عواء .
١٦٩/٣
ــ يتنزى الجسم شهوة .
١٨٤/٣

(د) الجنس ــ الأفعى : - ليلتف ساعدها الأفعوان- ١٩٥/٢
ــ كانت تضيق برتابة حياتها حين تفح الأفاعي في جسدهاليلاً . ٢٧٢/٢
ــ ومع ذلك لم يطل رأس أفعاه من وكره . ٢٩٨/٢ ، ٢٩٩
ــ سمحت للأفعى الأولى ، المتهمة ظلماً ، أن تثار لنفسها وتطلق فحيحها السام . ٧٥/٢

(هـ) الحب ــ الروح : ــ جسمي يصرخ بنداء جسمي ، وروحي تهيم وراء صاحبة الابتسامة . ٨٨/٣
ــ يهب العذاب الذي بعضه ملح الحياة ، ويحيل ما هو طبيعي كامد إلى ما هو غير طبيعي مشرق ملون . ٢٥٦/٢

ــ اطمأنت وأحبت
وأخلصت . ١١٩/١
(و) ترابطات اللذة :ــ غير الموقوت ، العفوى .
١٨٨/٢، ١٧٧/٣
ــ اللذة العنيفة (رقصة الخنجر) .
٢٧١/٣ ، ١٦١
ــ حلم لذيذ . ٤٧/٣ ، ١٤٢/١
ــ خدر لذيذ . ١١٤/١ ، ٧٤/٣
ــ المجهول ، المخيف . ٢٨٩/٣
ــ لذة العطاء والفناء . ٤٨/٣
ــ دواء للألم . ٢٦٢/٣
ــ الشقاء فى الداخل . ٢٢١/٣
ــ العمل . ٦١/١
ــ الأعمال السرية .
١٣٦/٢ ، ٣١٧/١
ــ المعاندة/المغامرة . ٣٣٨/١
ــ الجنس . ١٤٢/١ ، ٢٩٨/٣
ــ العذاب . ٢٥٦/٢

نلاحظ فى هذه الترابطات التى يقيمها حنا مينة وما يتصل بها من ثنائيات ما يلى :

أولاً : تداخل نزعة أخلاقية رومانسية فى التعامل مع الأنثى ، مع مفردات متخلفة فى النظرة للمرأة وللجنس ؛ إذ إن الكاتب يبقى أسير تصوراته الخاصة عن المرأة التى تحب ما هو غير عادى ، والتى تعربد الشهوة فى جسدها حتى من مجرد ملامسة ملابسها كما يصف دينيز ، التى تبقى دائماً مفعولاً لا فاعلا .

ثانياً : تشيع تصورات رومانسية فى تصور اللذة التى ترتبط دائماً بالمغامرة ، والخطر ، والتحدى ، بل بالعذاب والفناء . وعلى عكس ما قد يبدو من تناقض هذا المفهوم للذة مع الموقف الأخلاقى من الممارسات الجنسية مع العاهرات أو أشباههن واستخدام كلمات الأفعى ، والأفعوان فى الإشارة إليهن ، فإن تصور اللذة بوصفها مغامرةً وخطراً ، ومن ثم إثباتاً لذكورية الرجل ، أو لنقل فروسيته ، هو السبب فى هذا الموقف من العاهرات بالنظر إلى أن ممارسة الجنس معهن متاحة للجميع بلا خطر أو انتصار ، لذلك نجد أن الفتى يحاول نسيان حقيقة أن امرأة القبو هى أيضاً عاهرة . . ويستعد للنفور والتقزز إذا بدرت منها أية بادرة تنم عن عملها .

ثالثاً : تسود كل الثنائيات الرومانسية ، التى تبدأ أساساً من قسمة الإنسان إلى عقل وعواطف وإلى روح وجسد . وبرغم شهوانية الجسد وغرائزه وعوائه ، فالجنس كسر للرتابة وتمرد على مواضعات المجتمع .

رابعاً : يرتبط بهذا أيضاً شيوع كلمات الشفقة ، والتسامى ، والانتشاء بالتضحية والرهافة والغموض . . الخ . كذلك الصفات الشائهة التى تمنح لبعض الشخصيات ؛ فالعامل الجاسوس أحول ، والفتاة البغى حولاء ، وهناك الصفات المتسامية التى تمنح لأبطاله ، وما يرتبط بها دائماً من مبالغة لفظية يصل بها أحياناً إلى لغة الكليشيه ؛ فالطروسى نموذج كامل ، كما أن الحبيبة التى يبحث عنها الفتى أيضاً كاملة . وحتى فياض والفتى ــ برغم تذبذبهما وترددهما يمثلان نماذج توصف بالحساسية ، والتضحية ، والإنسانية المتطلعة دوماً إلى الأمام .

خامساً : يمكن أن نربط بين الإبداع ذاته والتفات القلب ؛ فهما عالم من التهاويل التى ترتبط بالداخل الذى يذوب ويلتهب[١٨٩] ، وبالعذاب الذى ترتضيه الشخصيات ؛ لأن التطهر لا يتأتى إلا بهذا الألم العظيم .

نلاحظ من هذا كله أن الدائرة الدلالية ، التى تحكم الخطاب فى النص ، دائرة مغلقة على مفردات الخيال الرومانسى ، حتى فى تصويرها للفقر وللبؤس .

هوامش

(١) ــ الشراع والعاصفة : بدأ حنا مينة كتابتها فى عام ١٩٥٦ وانتهى منها فى عام ١٩٥٨ ، ولكن تأخر نشرها ، لضياع مخطوط الرواية ، إلى عام ١٩٦٦ .
ــ الثلج يأتى من النافذة : يذكر حنا مينة أنه عام ١٩٥٩ كان لديه مشروع هذه الرواية ولم يحدد تاريخ الانتهاء من كتابتها ، وقد صدرت عام ١٩٦٩ .
ــ الشمس فى يوم غائم : وقد بدأ حنا مينة كتابتها أيضا عام ١٩٥٩ مع روايات أخرى عدة . وصدرت عام ١٩٧٣ . راجع حنا مينة : هواجس فى التجربة الروائية ، دار الآداب ــ الطبعة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٢ ، ص١٦٨ ، نعتمد على الطبعة الثانية نشر دار الآداب ــ بيروت ــ وتواريخ النشر كالتالى : الشراع والعاصفة تشرين ٧٧ ، الثلج يأتى من النافذة تشرين ٧٧ ، الشمس فى يوم غائم أيلول ٧٨ .

(٢) محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : عالم حنا مينة الروائى . دار الآداب ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٧٩ ، ص٣٢ ، ٣٧ . راجع أيضا :
د. نجاح عطار : الطروسية وعالم حنا مينة الروائى ، مجلة المعرفة (السورية) عدد ١٤٦ ، أبريل ١٩٧٤ .

(٣) شكرى عزيز ماضى : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، يونيو ١٩٧٨ ، ص١٣٨ ، ١٣٩ .

(٤) راجع :
ــ غالى شكرى : الرواية العربية فى رحلة العذاب ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ٢٢٩ ــ ٢٦٣ .

ــ محسن جاسم الموسوى : الموقف الثورى فى الرواية العربية المعاصرة منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥ . سلسلة الكتب الحديثة ، صفحات ١١٦ ، ١١٧ ، ١٨٥ - ١٩٧ .

(٥) لوسيان جولدمان : المادية الجدلية وتاريخ الأدب . البنيوية التكوينية والنقد الأدبى . مجموعة مقالات لجولدمان وجاك ليتهارت وهيدلس وآخرين .
راجع الترجمة ــ محمد سبيلا ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ الطبعة الأولى ١٩٨٤ .

(٦) يصر حنا مينة على الموازاة بين أعماله والواقع . راجع على سبيل المثال هواجس فى التجربة الروائية ، صفحات ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٧٠ .

(٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص٢٣ .

(٨) المرجع المذكور ص ١٤٢ ، ص ١٧٠ .

(٩) الشمس فى يوم غائم ، ص ٨٠ .

(١٠) راجع : Gordon H. Tarrey : Syrian Politics and the Military 1945— 1958,Ohio State University Press, 1966.

(١١) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٤٦ ، ١٧٠ .

(١٢) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٤٢ .

(١٣) المرجع السابق ، ص٥٤ ، ٥٥ الثلج يأتى من النافذة ، ص١١٢ ، ١٤٨ ، ٢٥٧ .

(١٤) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ١٤٢ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(١٦) ، ، ، ص ٤٢ .

(١٧) هذا التلازم بين المعركة الوطنية والنضال الطبقى لم يبرز إلا فيما سمى باستراتيجية المرحلتين فى عام ١٩٥١ ، أما قبل ذلك فقد كانت المعركة الوطنية هى المعركة المطروحة ، والأسلوب هو توحيد الصفوف . بل إن الحزب الشيوعى السورى كان مستعدا للدخول فى الجبهة الوطنية . راجع : إلياس مرقص : تاريخ الأحزاب الشيوعية فى الوطن العربى . دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، ملاحق الكتاب ، ص١٩٥ - ١٩٧ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(١٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص١٢١ .

(١٩) المرجع المذكور : .Gordon H. Tarrey

(٢٠) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١١٠ .

(٢١) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٠٨ .

(٢٢) هذا ما لاحظه عادل محمود بالنسبة لرواية « الشمس فى يوم غائم » ، فى مقابلة مع حنا مينة ، مجلة الموقف الأدبى (السورية) ، العدد الأول والثانى سنة ١٩٧٣ ، ص ١٢٦ .

(٢٣) الشراع والعاصفة ، ص ١٧ .

(٢٤) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٥ .

(٢٥) الشراع والعاصفة ، ص١٣ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص١٥ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص٣٦ .

(٢٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص٩٨ ، ٢٨ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص١٣٩ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص٢٨٣ من منظور الأم ، وص ٢٨٦ من منظور فياض .

(٣١) المرجع السابق ، صفحات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٣٠٨ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص٢٠٧ ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٨٦ ، ٧٨ .

(٣٣) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٢ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص٣١ ، ٤٧ ، ٣٠ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

(٣٦) الشراع والعاصفة ، ص٣٦ .

(٣٧) المرجع السابق ص ، ٢٣٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٤ .

(٣٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص٣٤١ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص١٣٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٢٦٢ ، ١٩٣ .

(٤١) الشراع والعاصفة ، ص ١٤٥٠ الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٧٢ ، ١٠٤ .

(٤٢) الشمس فى يوم غائم ، ص ٩٩ .

(٤٣) الشراع والعاصفة ، ص ٣٩ ، ٨٨ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

(٤٥) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٣٥١ ، ٣٥٣ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص١٢١ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

(٤٩) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٤ ، ٣٠٦ ، ٢٥٥ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ، ٣٣٨ .

(٥١) الثلج يأتى من النافذة ، ص٨٦ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص١٤٧ ، ٣٤١ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص٩٩ .

(٥٤) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٠٤ .

(٥٥) الشراع والعاصفة ، ص١١٥ ، ١١٦ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ .

(٥٦) الثلج يأتى من النافذة ، ص١١١ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص١٤٩ ، ٢٥٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ .

(٥٨) الشمس فى يوم غائم ، ص١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٤٥ .

(٥٩) الشراع والعاصفة ، ص٣٧ ، ٥٨ .

(٦٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١٩٤ ، ٢٠٠ ، ٢٤٠ ، ٣٠٠ ، ٣٦٨ .

(٦١) الشمس فى يوم غائم ، ص ٦٨ .

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

(٦٣) « « ، ص٢٤٢ .

(٦٤) محمد كامل الخطيب : المرجع السابق ص٣٤ ، ٣٥ .

(٦٥) هواجس فى التجربة الروائية ص١٠٧

(٦٦) الشراع والعاصفة ، صفحات : ١٦ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٢٩٣ ، ٧٥ ، ٤٥ ، ٣٤٠ ، ٣٢٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ٥٢ ، على التوالى .

(٦٧) المرجع السابق ، ص٥٣ ، ٥٤ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص٢٨١ - ٢٨٣ ، ٢٩٢ .

(٦٩) المرجع السابق ، صفحات ٤٩ ، ٣٣٨ ، ١١٦ على التوالى .

(٧٠) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٥٤ .

(٧١) المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ٥٢ - ٥٣ .

(٧٣) الثلج يأتى من النافذة ، صفحات ٩٨ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٦ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٤١ ، على التوالى .

(٧٤) المرجع السابق ، ص١١١ .

(٧٥) « « ، ص ١٧١ - ١٧٣ .

(٧٦) « « ، ص ٣٥٣ ، ٢٥١ ، ١٩٣ ، ١١ ، ١٥٧ ، ٢١٣ على التوالى. وانظر كذلك هتاف فياض بعد الحلم الجنسى ص١٢٤ ، ومكابدته آلام الكتابة ، ص١٤٨ .

(٧٧) غالى شكرى : المرجع السابق ص٢٦١ .

(٧٨) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ٧٣ - ٧٤ ، ٦٩ .

(٧٩) « فى الليل على فراشى طلبت . . . » ، ص٤٣ .

« من هذه الطالعة من البرية » ، ص٥٢ ، ٥٣ .
« قد خلعت ثوبى » ، ص ٦٣ .
« يامرتا أخوك لم يمت » ، ص ١٠٤ .
« أخبرنى يامن تحبه نفسى » ، ص ١٦٢ .

(٨٠) نبيل سليمان : الرواية السورية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨٢ ص ١٢٦ .
(٨١) تتابع معنى الغيمة فى « قراءة دلالية للخطاب » ، (الفقرة الخامسة).
(٨٢) روجيه جارودى : ماركسية القرن العشرين ، ص ٢١٤ .
(٨٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ٦٤ ، ٢١٦ .
(٨٤) المرجع السابق ، ص ٢٦ ، ٤٦ ، ٦٢ ، على التوالى .
(٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٥٩ ، ١٨٤ ، ١٢٠ ، على التوالى .
(٨٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢٢٧ .
(٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
(٨٨) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
(٨٩) الشراع والعاصفة ، ص ١٥٤ .
(٩٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
(٩١) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٤٩ ، ٣٠٠ على التوالى .
(٩٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
(٩٣) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ـ ١٤٦ .
(٩٤) المرجع السابق ، ص ١٤٣ .
(٩٥) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٢ .
(٩٦) المرجع السابق ، ص ١٣٤ ـ ١٤٤ .
(٩٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
(٩٨) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ١٤ .
(٩٩) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ٥٤ ، ٧٠ .
(١٠٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٤٣ ـ ٤٩ .
(١٠١) المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ١٢١ ، أم بشير تقول لنفسها « خليل لا يشبه أحداً ، فياض ما زال طرياً » ، ص ٣١٧ .
(١٠٢) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣١ ، ٢٧٠ .
(١٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .
(١٠٤) المرجع السابق ، ص ٣٥١ ، ٥٩ ، ٢٧١ .
(١٠٥) الشمس فى يوم غائم ، ص ٣١ ، ٢٨ ـ ٢٩ ، ٦٥ .
(١٠٦) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
(١٠٧) المرجع السابق ، ص ٣٢ .
(١٠٨) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
(١٠٩) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
(١١٠) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٥٦ .
(١١١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .
(١١٢) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : المرجع السابق ، ص٧٦ .
(١١٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢١٥ ، ١٥٠ .
(١١٤) المرجع السابق ، ص٢٤٣ .
(١١٥) Lucien Goldmann. Toward a Sociology of the Novel, Tavistock Publications, 1975, p. 159.
(١١٦) إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .
(١١٧) الشراع والعاصفة ، ص٣٨ ، ٩٧ ، ١٣٢ .
(١١٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
(١١٩) المرجع السابق ، ص ٣٢٩ .
(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .
(١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
(١٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٨٣ .
(١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
(١٢٥) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٣ .
(١٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
(١٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
(١٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
(١٢٩) مشهد الانتظار ، ص ٥٤ ـ ٥٥ .
مشهد المقامر ، ص ٦٦ ـ ٧٢ .
مشهد التخلص من العشيق ، ص ٧٢ ـ ٧٦ .
(١٣٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١٢١ .
(١٣١) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
(١٣٢) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
(١٣٣) المرجع السابق ، ص ١٥٧ .
(١٣٤) المرجع السابق ، ص ١٨٧ ـ ١٨٨ .
(١٣٥) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .
(١٣٦) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد ، المرجع السابق ، ص ٤٣ .
(١٣٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٨٢ .
(١٣٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٠٣ .
(١٣٩) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
(١٤٠) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
(١٤١) المرجع السابق ، ص ٢٨٦ ، ٢٥٦ .
(١٤٢) المرجع السابق ، ص ٣٧٢ .
(١٤٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
(١٤٤) الشمس فى يوم غائم ، ص ٩٩ .
(١٤٥) الفصل الأول والثانى غير منفصلين فى هذه الطبعة ، وقد يكون الأمر مقصودا من الكاتب أو خطأ مطبعيا ، حيث لم أتمكن من مراجعة الطبعة الأولى .
(١٤٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ٤١ .
(١٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٠ .
(١٤٨) المرجع السابق ، ص ٢٦ ـ ٣٠ .
(١٤٩) المرجع السابق ص٦٤ .
(١٥٠) المرجع السابق ، ص ٤٢ .
(١٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
(١٥٢) المرجع السابق ، ص٩٥ ، ٩٦ .
(١٥٣) المرجع السابق ص٩٠ ، ٩١ : السخرية من الجد شديدة الفجاجة والسخافة ، فهو يتساءل ماذا كان يفعل جده مع جدته « كيف كنت تداعب نهدها ؟ بقفاز ؟ وحلمته تأخذها بملقط ؟ » .
(١٥٤) المرجع السابق ص ١٩٨ .
(١٥٥) المرجع السابق ، ص١٠٣ ، ١١٣ .
(١٥٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .
(١٥٧) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
(١٥٨) مؤيد الطلال : أدب حنا مينة بين إحباطات الشكل الهندسى وتقدم المنظور الاجتماعى ، مجلة الأقلام (العراقية) ، نوفمبر ١٩٧٤ ص ٦٥ ، ٨٨ .
(١٥٩) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٣٧ .
(١٦٠) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
(١٦١) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٢٢ .
(١٦٢) قد يكون الفصل العاشر فصلين مدمجين ، إذ إننا نجد بعده مباشرة الفصل الثانى عشر .
(١٦٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٤٩ .
(١٦٤) المرجع السابق ص ١٥٥ .
(١٦٥) « « ص ١٧٥ .
(١٦٦) « « ص ١٨٢ .
(١٦٧) « « ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
(١٦٨) المرجع السابق ص ١٩٢ ، ٢٠٢ .
(١٦٩) « « ص ٢٠٤ .
(١٧٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
(١٧١) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .
(١٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
(١٧٣) المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
(١٧٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
(١٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
(١٧٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .
(١٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
(١٧٨) المرجع السابق ، ص٢٥١ .
(١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ١٨٢ ، ٢٦٢ .
(١٨٠) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
(١٨١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ .
(١٨٢) هذا هو رأى كثير من نقاد حنا مينة ، وإن كان معظمهم ينسب إليه المقدرة على مجاوزة النموذج المحاكى ، عدا مؤيد الطلال فى مقاله السابق .

(١٨٣) نعتمد هذا المصطلح بديلا لما يسمى بالرواية السياسية أو الاجتماعية . ويصوغ باختين هذا المصطلح ويعرفه في تحليله لرواية « البعث» لتولستوي ، ترجمة محمد برادة . عدد مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) ، ربيع ١٩٨٣ .

(١٨٤) الشمس في يوم غائم ، ص ١٨٤ .

(١٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٦ ، ١٠٧ .

(١٨٦) هواجس في التجربة الروائية ، ص ٦٩ ، ٧٢ .

(١٨٧) هذه قراءة استقصائية نكتفي فيها ببعض الأمثلة . ولصعوبة الإشارة إلى المصدر ، فسوف نشير إلى الروايات بالأرقام الأولى كالتالي :

١ الشراع والعاصفة .
٢ الثلج يأتي من النافذة .
٣ الشمس في يوم غائم .
٤ هواجس في التجربة الروائية .

ويشير الرقم الثاني بعد شرطة مائلة إلى رقم الصفحة .

(١٨٨) هواجس في التجربة الروائية ، ص ٠٧١

(١٨٩) الشمس في يوم غائم ص ، ٧٤ ، ٤٢ ، ٠٤٥ الشراع والعاصفة ، ص ١٣ ، ٢١٣ .

بنية الشعر عند فاروق شوشة

مصطفى عبد الغنى

١ - محددات :

١ - (أ) الشاعر

يتمتع فاروق شوشة بأهمية قصوى لدى الجيل الذى ينتمى إليه . فكما أن هذا الجيل ، الذى يمثل الموجة الثانية فى حركة الشعر الحديث ، جهد (للتأصيل) فى كثير من عناصر القصيدة الحديثة ، فإن فاروق شوشة يمثل ، بالنسبة لجيله ، أكثر الشعراء حرصا على هذا التراث وممارسة له .

وعلى هذا النحو ، لا يمكن تناول تجربة الجيل الثانى دون أن نتمهل ، بإمعان ، عند أحد رموزها .

والواقع أن فاروق شوشة أكثر أبناء هذا الجيل غبنا فى تقييم النقد الحديث ، فلا يذكر أفراد جيله قط ــ من أمثال إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وعفيفى مطر ــ ويذكر معهم فاروق شوشة . وحتى إذا ذكر هذا الجيل لا يعنّ لأحد من نقاده أن يتناول التجربة بالنقد ، وهو ما حدث بالنسبة للدكتور لويس عوض فى عدد الأهرام ٣١ نوفمبر ١٩٧٩ فإن محاولته لا تحتوى تجربة هذا الشاعر رغم ذكره له على أنه أحد ممثلى هذا العقد . وقد يكون لهذا أسباب كثيرة منها ، احتجاب الشاعر نفسه سنوات طويلة عن نظم الشعر بعد نشر ديوانه الأول (إلى مسافرة) بين عامى ٧٣/٦٦ ، وهى الفترة التى نشر فى نهايتها ديوانه التالى ، وهو ما أشار إليه فى تقدمته لأعماله الكاملة فى عرض تبريره لهذا الانقطاع ، فقال بان ذلك يعود إلى عدم « الإخلاص للشعر فى مراحل عدة من العمر » ، وقد يكون هذا أيضا نتيجة لطول احترافه للكلمة المسموعة أو المرئية فى وسائل الإعلام . مما يقرن الشاعر بالجهاز المرئى أو المسموع ربما على حساب عمله الإبداعى .

وتتعدد الأسباب ، غير أن النتيجة تظل واحدة ، وهى ، أن الشاعر يعد أحد (مظاليم) حياتنا الثقافية بما يتنافى مع قيمته كشاعر ، وقدرته كأحد (التراثيين) الواعين فى تناول العمل الإبداعى والتعبير من خلاله .

وقيمته كشاعر تعود إلى أسباب كثيرة ، بعضها ، يتعلق بأفراد جيله (فرادى) على المستوى الرأسى ، وبعضها الآخر ، يتعلق برسالة جيله على المستوى الأفقى ، كحلقة من حلقات مدرسة الشعر الحديث .

فلنر ، أولا ، دواعى تمايزه عن جيله ، قبل أن نتوقف ، ثانيا ، عند دواعى تمايز جيله عن الأجيال السابقة له أو اللاحقة عليه .

برغم أن الشاعر هنا كان أقل شهرة وحظا من زملاء الجيل الواحد الذى انتمى اليه ، فإنه كان أكثرهم حرصا على تراثه ، ووعيا بطبيعة معايشته لعصر ينتمى إلى عالم الحضارة الآتية من الغرب ، ومن ثم ، فإن التوازن بين (الأصالة) و(المعاصرة) لم يصل ، قط ، إلى درجة التأرجح ، وإنما احتفظ ، كما سنرى ، من تحليل بنية الشعر ، على حد أدنى من (الثبات) مكنه من تأصيل حركة الشعر الحديث من جهة ، وتأصيل التوجهات الفكرية لهذه الحركة فى عصره من جهة أخرى .

إن اهتمامه باللغة ، على سبيل المثال ، جاوز به موقف الجيل السابق عليه ؛ جيل صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وغيرهم ممن كانوا يرمون إلى التساهل فى المفردات والولع باللغة الشعبية وقيمتها (العامية) أحيانا ، وتطريز هذا كله فى نسيج لغة شعرية جديدة . ومن هنا ، كان موقفه الأصولى يختلف عن موقف الجيل السابق عليه ، ويقتفى موقف الجيل الذى انتمى إليه ، من حيث الحرص على جوهر اللغة وجزالة نسقها ، قدر حرصه على جوهر الشعر ودلالاته .

وكما اتفق مع توجهات جيله كله على ضرورة العود إلى كوكب التراث ومعالجة ما ينتمى إلى عصرنا ، وإعادة صياغته ، كذلك ، افترق عنهم جميعا ، فى أنه ابتعد عن المغامرة الشعرية بكل عناصرها

الفنية (اللغة ، الصورة ، الموسيقا . . الخ) ؛ إذ ظل حريصا على هويته،سواء بدا هذا فى شعره أو فى لغته (الجميلة) فى وسائل الإعلام . . ويمكن أن نجازف بالقول بأن فاروق شوشة هو آخر صوت يغرد فى هذا العالم الذى افتقد كثيرا من جماليات اللغة ومكوناتها الإيجابية فى الثمانينيات .

لقد افترق عنهم ، لا كأحد ممثل جيل متميز، وإنما ، أيضا ، كأحد شعراء هذا الجيل فى كثير من النواحى .

ولم يكن افتراقه من الخارج فقط ، وإنما كان من الداخل ، ولنر ، هذا من خلال عدة امثلة .

لقد اختلف عن محمد إبراهيم أبو سنة فى عدم التأرجح ، على سلم التراث ؛ لقد بدأ أبو سنة فى كتاباته الأولى مدافعا عن حركة الشعر الحديث ، منافحا عنها فى عنف شديد ، وما لبث فى كتاباته الأخيرة أن عاد إلى الشعر العمودى ، ثانية ، محتفيا به أكثر من ذى قبل ، وإن لم يقطع صلته بالشعر الحديث . غير أن فترة الشعر العمودى لديه شهدت أوجها فى مناسبات عدّة ، كذكرى شوقى وحافظ (١٩٨٢) ، حين راح يلقى فى حماس شديد بقصيدة عمودية ؛ وهو ما فعله أيضا فى مهرجان المربد الأخير (١٩٨٥) ، فى وقت لم يعرف عن فاروق شوشة إغراق « فى الجديد أوتطرف » إلى القديم ، وإنما ظل يحرص على بنية الشعر الحديثة حرصه على بنية الشعر التقليدية سواء بسواء . وكثيرا ما نلحظ حرصه الشديد على ثنائية (التفعيلة والعمودية) فى سياق قصيدة واحدة ، إلى جانب أنه لم يشايع أبا سنة فى (موضة) القصيدة النثرية التى بدت فى بعض الأحيان وسيلة للخروج من أزمة القصيدة الحديثة فى زمن المتغيرات ؛ فمن يقلب صفحات ديوانى ابى سنة (تأملات فى المدن الحجرية) و(رسالة إلى الحزن) ، يلحظ إدراج القصيدة النثرية ، فى وقت لا نعثر لفاروق شوشة ، قط ، على هذا اللون من الشعر ، حرصاً على الإيقاع العروضى النابع من النوتة (الخليلية) .

ومما يزيد من تفرد فاروق شوشة أنه لم يغال كشاعر معاصر آخر له ، مثل أمل دنقل ، فى الإغراق فى السياسة والرموز العقيدية التى راحت تقترب من المباشرة أكثر من التورية حين تعرض للقضايا العربية المعاصرة ، وهو ما أساء إلى أمل دنقل كثيراً ؛ فقد حرص فاروق شوشة على ان تكون إحدى دوائر التماس عنده القضية السياسية سواء فيما تعلق بمجتمعه أو بالقضية القومية أو العربية . غير أن المباشرة السياسية لم تستحوذ على اهتمامه كثيرا .

ورغم ما نجده فى شعر فاروق شوشة من هذه المسحة من الغموض الذى تبرره (الضرورة الفنية) فى أحيان كثيرة ، فانه يمكن القول بأنه غموض لا يمت بأية صلة لغموض عفيفى مطر الذى تزيد فيه مساحات المعنى إلى درجة ، يمكن القول معها ، بأنه ، يمثل قمة الغموض فى الإنتاج الشعرى المعاصر ، مما دفع بباحثة فى مؤتمر الإبداع الذى عقد بالقاهرة أخيرا (فريال جبورى غزول) إلى اثبات مدخل خاص (شبه منهجى) راحت تدرس فيه ظاهرة الغموض عند عفيفى مطر ، كما راحت تنقل القصيدة المراد قراءاتها قراءة أخرى ، (برمتها) .

ويرتبط بهذا كله ، أن فاروق شوشة الذى مضى مع موجة الزمن إلى السبعينيات ، لم ينتم إلى موجة الغموض التى احتاحت العالم العربى حتى الآن .

فمن المعروف أنه فى السبعينيات راح أدونيس يلقى بظلاله ، الكثيفة على أقطار كثيرة من أقطار العالم العربى ؛ فقد عُرفت موجة عراقية (أدونيسية) كانت قد بدأت حركتها الأولى فى نهاية الستينيات ، كما ظهرت موجة شعرية فى المغرب العربى ، وموجة تالية فى البحرين ، وموجة أخرى ترسخت إرهاصاتها فى مصر ، ثم تتالت الموجات (الأدونيسية) فى فلسطين ولبنان إلى غير ذلك . وقد تبنت معظم هذه الموجات أطروحات أدونيس فى تنظيره لعملية الإبداع بخاصة ، او وقعت تحت ظلاله البعيدة أو القريبة ، ومن ثم راحت تقلده تقليداً عشوائياً . وزاد من تخبط هذه الموجات واضطرابها حدة الانكسارات فى البنية السياسية والاجتماعية بدءاً من هزيمة ٦٧ ، ومرورا بكل انكسارات السبعينيات،ووصولا إلى هذا الواقع الذى نعيشه الآن .

إن الشاعر هنا لم يلق برحاله إلى أية جماعة سيريالية ، راحت ترى فى الغموض أو التجريب ، كما يسمونه ، وسيلة للتعبير عمّا يحدث فى العالم العربى . ومن هنا ، تتحدد قيمته فى مصر — على الأقل — فى أنه ظل منذ السبعينات ، بعيداً عن مناطق الاستقطاب ، التى كادت تنتهى بتجربة الشعر الحديث إلى طريق مسدودة .

ومهما يكن من اختلاف فاروق شوشة عن جيله أو اختلافهم عنه ، فإن هذا الجيل يستمد أهميته من موقعه الزمنى بين تيارين : أحدهما ينتمى إلى الجيل الأول الذى حاول الوصول فى مغامرة الشعر الحديث إلى صياغة شعرية متوائمة مع العصر ومعبرة عنه ، وثانيهما ، الجيل التالى له ، وهو الجيل الذى ما زال يتبنى كثيراً من أُطروحات أدونيس وأصدائه البعيدة .

وهنا تتحدد قيمة فاروق شوشة بوصفه شاعراً ، وتتحدد قيمة الجيل الذى انتمى إليه .

١ - (ب) الجيل :

الجيل الذى ينتمى إليه الشاعر جيل كبير العدد ، يختلف فيما بينه اختلافاً كبيرا ، غير أن الكثير من خيوط هذا الاختلاف تذوب عادة فى نسيج واحد ، غير متنافر . ففى دائرة الستينيات نقرأ : مهران السيد وفتحى سعيد وبدر توفيق وأبو دومة وكمال عمارو ملك عبد العزيز ووفاء وجدى . وتتسع الدائرة العربية لتضم : سميح القاسم ومحمود درويش وممدوح عدوان وفايز خضور وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، وغيرهم .

وتتسع الدائرة أكثر لأسماء تنتمى درجات التعبير الشعرى لديها بين مركز الدائرة أو أحد أقطابها البعيدة ، فما هى أهم سمات هذا الجيل . . ؟

إن هذا الجيل يستمد أهميته القصوى من عدة عوامل لعل من أهمها ، حرصه ، على (تأصيل) نتاجه بالقدر الذى يمكن معه أن يحدث (تعصير) بنية الشعر العربى ودلالته ، بخاصة ، وقد بدا أهمية هذا ودلالته فى زمن الانحراف الذى لحق بالقصيدة الحديثة منذ الخمسينات .

لقد رأينا الى أى حد تهددت اللغة الشعرية منذ السبعينات باتجاهات جديدة سادت باسم (التجريب) أو (موضات الحداثة) او (الفتواحت التكنيكية الحديثة) . . إلى غير ذلك من المُسميات التى

تذهب إلى الحط من قيمة الشعر بمعناه الإيجابي ، بل إن بعضا من ممثل هـذا الجيل راح يصيح بأنـه (لا يمكن للشعـر الحقيقي أن يكـون جماهيريا) . والغريب أن هذا القول الذى يردده عدد كبير من الشعراء يكاد يسود الآن ، عن اقتناع ، أن الشاعر يدبج الكلمات السـامية والأفكار الخفاقة ، وما على القارىء إلا الهبوط إليه وليس العكس . ومن هنا ، عششت التجريبية الغامضة والقصائد المبهمة . . وتعالت نبرة (أزمة الشعر) . وقد كان من الطبيعى أن نشهد نتيجة لهذا ، وليس سببا له ، ندرة تأثير القصيدة المعاصرة فى وجدان الجماهير . وأصبحنـا ، فإذا بـالقصـة القصيـرة ، تتـربـع عـلى عـرش التعبير الإبداعى ، وتنتزع من الشعر تاجه الذى حرص عليه التراث العربى كله بعد ان كان الشعر هو (ديوان) العرب .

وزاد من خطورة الأمر أن النقد الجديد راح يعلن القطيعة التامة بينه وبين النص الشعرى من خلال مجموعة من الأحكام المغلقة دون مراعاة للواقع العربى ، بخاصة من دعاة (البنيوية) ، أو من دار على مقربة من مجالهم من الشكليين ، وضمن إجماع لا يوفر له غـير القول عن القصيدة بأنها قصيدة جاءت على غير ما جاء كـل شعرنـا السابق فى الغرب وفى الشرق ــ كما قال بلند الحيدرى ، فـالقصيدة لا تـطرح نفسها للشرح وأن إدراك أهميتها لا يتأتى عن الاحسـاس بمكونـاتها الداخلية ، وأنها بحث عن المجهول والمطلق ، وأنها إذ تهجر منطق النحاة وترفض رهبة الوضوح فلكى تدلف إلى « المخـاطرة بـالتعبير بواسطة اللغة البشرية للتعبير عنها » وما إلى ذلك .

لقد أصبحنا وإذا بنا أمام من يزعم بأن الذى يدرك أسرار لغة الشعر الجديد عليه أن يطرح عنه عاداته الفكرية ومعارفة ، ولكى يجب اللغة المباشرة ، يجب أن يتخلى عن مفاهيم الجمال والعمل الخالد إلى غير ذلك من الترهات التى تحاصر التطور الطبيعى لنتاج مدرسة الشعـر العربى الحديث .

ومن هذا وغيره ، يستمد شعر الستينات (أهمية قصوى) ؛ فهو ما زال « يؤ صل » للتيار السابق عليه ؛ واللاحق له ، وهو ما زال حريصا على ألا يسكب رحيق القصيدة الجديدة فى متاهات الغموض وغابات التجريب والشعوذات اللفظية ، فى وقت ما زلنا نواجه فيه قوى داخلية وخارجية شرسة ، تحاول اقتلاع شمس الظهيرة من كبد السماء .

إن الحديث عن الأبنية الداخلية أو (اللاواعية) وحدها دون ربطها بعلائق النسيج الداخلى والدلالات الخارجية يصبح عبثا غريبا .

ومن هذا ، يصبح الحديث عن هذا الشاعر ، وهذا الجيل ، شرطاً أساسياً للدخول فى بواعث أزمة الشعر وما انتهت إليه .

١ - (ج) المنهج

لم يكن مفهومى النقدى ، قط ، هو توجيه الاتهام للنص ، أو ــ حتى ــ تفسيره ــ وحسب ، وإنما كانت محاولاتى ، دائما ، تنطلق من ضرورة وضع النص فى مكانة أولى ، وإرسال الحاسة النقدية فى مكانة تالية ؛ فالخطاب النقدى هو (قراءة تالية) تختلف عن القراءة الأولى اختلاف الشاعر عن الناقد .

إن هذه القراءة الثانية يمكن أن تتغير لدى كل قارىء . غـير أنها تستمد وجودها من المحاولة الخاصة ، ومن طبيعة استخدام العلاقات الوثيقة داخل النص فى محاولة للتعريف بها . ومن ثم تكون محـاولة كشف اللثام عن (شفرتها) بمثابة وضع اليد على بعض الملاحظات التى تُسهم ، مع غيرها ، فى استكشاف لغة النص و(رسالته) من خلال الأبنية الداخلية .

غير أنه يجب التشديد هنا على أن يكون الخطاب (النقدى) هنا خطاً موازياً (لا ثانيا) ، بمعنى ، ألا ينوب قط فى تضاعيف النص وفى ثناياه الداخلية ؛ وبشكل آخر ، فإن الفهم النقدى هنا لا ينوب تماما فى بنية النص ، وإنما تكـون له بنيـة (لا واعية) ، مستقلة ، عن النص ، تستطيع أن تجرى مع هـذا النص جدليـة للفهم من خلال التفكيك وإعادة البناء بشرط مهم ، هو ، أن تكون الأدوات النقدية نابعة من الرؤ ية الذاتية .

إن للنقد هنا حلماً لا يتماس مع حلم الإبداع وإنما ـ سويه ، فى الوقت الذى لا يفقد فيه خصوصيته النقدية بأية حال .

وعلى ذلك ، حرصت على ألا أتمسك بمنهج خـاص من المناهـج النقدية ، كما لم أتردد فى تلمس بعض الأدوات (البنائية) ، فعمدت ألا أتوقف عند أية مدرسة يمكن ان أتحول فيها إلى إحدى أدواتها التى تكشف عن (النظام اللغوى) فى هـذا النص أو ذاك دون أن تحدد بواعثه ومساراته الحقيقية .

لقد اكتشفت بعد سنوات من الممارسة النقدية أننى أمارس الأدوات (البنـائية) دون وضعهـا فى (دوجما) التـطبيق الحـرفى ، وهـو مـا استنتجت معه ، أن حرص الناقد العربى فى التعرف على (البنائية) يجب أن يكون فى إطار الحاجة الإبداعية العربية ؛ ومن هنـا ، فإن إعادة النظر فى أدواتى ارتبط بإعادة النظر الذاتى إلى المنهج .

ومهما يكن ، فسوف أحاول أن أوجز مفهومى النقدى فى عدد من النقاط لكشف بعض رموز نصوص فاروق شوشة ، وسوف يكون هذا على النُحو التالى :

(١) لم أتوقف عند منهج خاص بذاته سواء المنهج الأخلاقى أو الرومانسى أو النفسى أو الاجتماعى او الشكلى ، وإنما حاولت الإفادة من (جدلية) المدارس النقدية فيما أحاول قراءته من (نص) فأوليه عناية خاصة .

(٢) عرفت (البنائية) ، كما عـرفت التيار الأحـدث منها فيـما يسمى (مـا بعـد البنـائيـة) Deconstruction وبعض محـاولات الشكليين ، غير أننى لم أسقط أسيرا لأى منها قط ، فلم أتأثر كثيـرا ببارت أو سوسير أو كلر أو هارتمان أو غيرهم . . ومن هنا ، فإننى فى الوقت الذى أمنت فيه على مقولة المدرسة الجديده للنقد من أن النقد هو « هجر كل ماله علاقة بخارج النص وتركيز الاهتمام على العمل الأدبى ذاته » ، فإننى أوليت العناية نفسها للجانب الأخلاقى خارج النص بالقدر الذى أوليه فى تحليل بنية النص من داخله

وهذا يعود إلى اقتناع خاص ، هو أن أى تحليل بنيوى من داخل العمل من طبيعة الرمز واللغة والصورة الشعرية والموسيقا وما إلى ذلك دون الاهتمام بالمضمـون أو تعدد بنيـة المعنى ، إنما لا يـرتبط بروح البنيوية الحقيقى ؛ إذ إن الاهتمـام بخارج النص هـو تحليل بنيـوى ضمنى أغفله كثيرا من عرفوا هذا النقد الجديد ، وهو ما يجعلنا ننحاز الى مـلاحظة الـدكتورة سلمى خضـراء الجيوسى فى مؤتمـر المـربـد

السادس ـ الأخير ـ حين أكدت على عبث (البنيوية) وحدها ، فضلاً عن أن هذا التحديد يقوى الرأى الآخر ، من أن هذه (البنيوية) انتهى زمنها فى مكانها الأصلى ـ فرنسا ـ فإذا جاءت الآن فلابد أن ترتبط بالواقع العربى وتمتزج فيه ، لا تتعالى عليه وتتعامل مع مجرداته .

(٣) فى الوقت الذى لم آل فيه جهداً للبحث عن (الأنساق البنيوية) وعلاقاتها ببعضها بوصفها ضرورة ملحة فى الإطار الذى أوضحت . . فإننى ، لم أغفل ، بالتبعية ، الإفادة من بعض منجزات (البنائية) ومقولاتها التى تحرك النظرية محاولا الإسهام ، بالتبعية ، فى إنتاج النظرية الخاصة بنا .

(٤) حاولت الإفادة كثيرا من بعض اجتهادات أصحاب الفنون التشكيلية ؛ إذ رحت أبحث عن الأساليب الحكائية عند هذا الكاتب أو ذاك بما يكرس للبنيه الفنية ، ومن ثم ، آمنت ، بمقولة بارت ، بأنه يجب (حل الشىء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق القائمة بينها إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التى توضح لنا أن أى تعديل فى الجزء يؤدى إلى تعديل فى الكل) ـ أبحاث نقدية ـ وقد كان هذا باعثا لى للبحث عن بواعث الصمت والكلام وكثير من الأشكال الفنية التى لا أستطيع تجاهلها .

(٥) جهدت كثيراً كى لا أتعامل مع مصطلحات غير نامية فى بيئتنا العربية ، ولم يطرحها الواقع العربى أو التراثى ، فالمصطلحات التى لم تكن نتاج تطور طبيعى انما ، هى ، بنت بيئتها ، وحين نطبقها على نصوصنا الإبداعية إنما يكون باستخدام العقل النقدى العربى فى الحكم على النص العربى . . باختصار تعاملت مع (البنائية) تعاملاً جدليا بالمعنى الفلسفى ولا أزعم أننى حاولت تعديل مسارها إلا بالقدر الذى حاولت معه محاولة إذابة خيوطها فى نسيج النقد العربى وضرورته .

(٦) هذا المفهوم النقدى لا يرتبط باتجاه خاص ، كما لا يرتبط بما يمكن أن يسمى بنظرية (النقد المحايد) التى يمكن استخلاصها من كتابات سانت بيف ، فإذا كانت نظرية سانت بيف تعتمد على العلاقات النفسية لشخصياته التى يدرسها ، فإنها ، هنا ، لا ترتبط بغير النظر إلى العمل بوجهة نظر (شيئية) أو (باردة) تماما ، كما تنظر إلى العمل النقدى بحاسة نقدية تضع فى حسبانها كل النتاج النقدى لهذا الكاتب أو الشاعر .

وعود على بدء ، إننى فى الوقت الذى أوليت فيه النص عناية كبيرة مستفيداً ببعض أفكار (البنائية) ، فإننى لم أتعامل معه ، على أنه عمل (مغلق) يعبر عن مؤلفه أو عن عصره ؛ فكما هو واضح ، فإن النص الأول من هذا الاعتقاد (الاهتمام بالسياق والشفرة) يختلف عنه فى النص الآخر (إهمال السياق والشفرة) ، فإنه لا يمكن التعامل مع الجماليات وحدها للتدليل بها على تحليل نقدى واع لروح العصر .

وعلى هذا ، فإن (السياق) يعد أمراً ضرورياً لفهم (الشفرة) والوصول إلى مكنونها وإلى أسرارها . . وفى حالة فاروق شوشه ، فقد حاولت من خلال (العمل) لا (النص) ، فهم دلالات هذه القصيدة أو تلك .

وقد يكون من المفيد الإشارة فى هذه المحاولة ، إلى أننى اعتمدت على (الأعمال الكاملة) للشاعر التى تضمنت دواوينه الخمسة ، والتى صدرت بالقاهرة فى العام الماضى ـ ١٩٨٥ ـ ، فضلا عن بعض القصائد التى نشرت بعد تاريخ نشر الأعمال الكاملة ، وإن كانت قليلة ، ثم ضمنها الديوان السادس الذى صدر تحت عنوان « لغة من دم العاشقين » (يناير ١٩٨٦) .

٢ - البنية الشعرية

٢ - (أ) بنية الدلالة

سنحاول هنا استخلاص معنى خاص بنا من الشكل الشعرى الذى بين أيدينا ، ولن نزعم أننا نقوم بترجمة هذا العمل ، أو حتى تفسيره وإنما هى محاولة للخروج من حلم النص بحلم آخر ، نستطيع به الخروج من النص الأول بدلالاته ، أو التوصل إلى جملة من الأفكار التى يريد صاحبها إرسالها عبر العوامل التى تدور فى الغالب بين الشاعر والنقاد .

وإذا كانت البنائية تؤكد لنا أن العلاقة التى تكون عادة بين الشاعر وقارئه (المرسل والمرسل إليه) هى علاقة جمالية ، فسوف نحاول من خلال هذه العلاقة تكوين مفاهيمنا المستخلصة من البنية الداخلية ، ومن البدهى أن العلاقة الجمالية هنا ليست مقصورة على الشكل الصوتى أو البلاغى وحسب ، وإنما تسبقها دلالة البنية ذاتها أو (الرسالة) التى يمكن أن تتحول ، على غرار النبية الجمالية ، وإلى مستوى آخر للفهم أو للمعنى ؛ « فالمستوى الدلالى له شكل وبنية أيضا » كما يؤكد كثير من ممارسى البنيوية .

ومن هنا ، فسوف يكون سؤالنا الذى نحاول الإجابة عنه هو :

ماذا يقول الشاعر ؟ أو ، ما هى الرسالة التى يريد إيصالها لنا ؟

وسوف تتداعى الإجابة على مستويين :

ــ المستوى الدلالى .

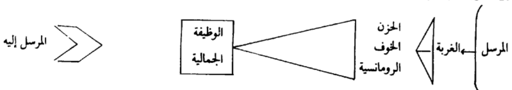
ــ المستوى الصوتى .

ولنبدأ الآن بالمستوى الأول

يدور مضمون البنية الشعرية أو (بنية التعبير الشعرى) عند فاروق شوشة على عديد من المحاور لعل من أهمها محور (الغربة) الذى تتعدد فيه التجربة الشعرية وخيوطها : الخوف ، الحزن ، الإحباط ، الضياع ، الألم ، الحيرة ، العذاب ، الرومانسية . الخ .

ويمكن أن يتحدد هذا النسيج فى (نظرية الاتصال) كما أوضح ياكوبسون Jakobson,R:Closing Statement: Linguistics and Poetics., p. 353

حول الرسالة التى تتعدد عادة بين (المرسل) و (المرسل إليه) ، وهو ما يصوره لنا هذا النموذج :



وإذا كان المرسل ، هنا ، هو (الشاعر) الذى يتقمص دور الشاعر السجين فى حزنه ، ودور « المتنبىء » بالغد فى كثير من الأحيان ، فإنه يظل فى موضعه يئن بثقل لغته وقنوات التوصيل فى محاولة لتأكيد ما يريد إيصاله ، غير أن رسالته (الخوف/الحزن/الحلم) تمضى فى سياقات لغوية أخرى تكشف عنها المكونات الفنية المتعددة .

فلنر خطوط بنية الدلالة قبل أن نصل إلى بنية الشعر ودلالاته الفنية .

نستطيع توزيع سياقات التجربة الشعرية فى أكثر من دائرة ؛ فى الدائرة الأولى يمكن أن نلمح هذه الغنائية المميزة لدى الشاعر خلال السياق والشفرة فى ثنائية تجمع بين اثنين : (الحزن والإحباط) المعبر عنهما فى هذا الجدول :

المرسل	الرسالة	المرسل اليه	الإحباط
الشاعر	الحزن	الحبيب .. الوطن .. الآخرون	الألم الندم الغروب الخيانة الأرق النسيان المر الويل الليل الحلم الخ .

إلى غير هذا من المفردات التى تزخر بها أعماله الشعرية ، ونستطيع أن نرى لواعج الحزن أكثر خلال عنوانات القصائد بشكل أفقى دون ما هبوط إلى البنية الشعرية (إلى مسافرة/العيون المحترقة/لؤلؤة فى القلب/فى انتظار ما لايجىء/الدائرة المحكمة) ؛ إذ يلحظ تدرج الحزن فى موجات متتابعة إلى عديد من المساحات التى يختلط فيها الحزن بالإحباط . .

غير أنه إذا كان الشاعر هنا عرف الحزن والإحباط ، فإنه عرف معهما ثنائية اخرى ، دلّت عليها الرنة الغنائية الحالمة ، إذ عرف درجات الخوف الذى انتهى به إلى حالة لا ترتبط بأسباب الخوف ، وإنما ،تنتهى ، فى السياق الجدلى ، إلى استشراف للواقع ؛ فالخوف أسلمه إلى حالة غير قائمة ، استطاع بها أن يجاوز هذا العالم القاتم للوصول إلى الشريط الفضى الذى ينتهى عادة به الظلام . فالاستشراف هنا يمضى فى علاقة سياقية مع حالة الإحساس العام التى تقترن بالغنائية ؛ وهى حاله سنصل إليها فى السياق الثالث .

إننا نستطيع أن نرى مساحات الخوف/الاستشراف فى الجدول التالى :

المرسل	الرسالة	المرسل إليه	التنبؤ
الشاعر	الخوف	الحبيب .. الوطن .. الآخرون	الحلم ياويلنا تعقيب نهاية الطريق الخيال الاغتراب الجديد السقوط ما بعد السقوط الفخ دائرة محكمة الخ

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نرى فى قصائد فاروق شوشة حالة الغربة التامة التى تسيطر على كيانه ، وتتسرب من خلال وحدات قصائده الداخلية ، لترسم علاقات محددة لهذه الوحدات متمثلة فى كثير من خيوط التجربة الشعرية ، وهى تتوزع دائما بين الحزن والإحباط مرة ، والخوف من السقوط ثم السقوط الفعلى مره أخرى ، ثم اجترار الذكرى والألم والضياع فيما يفضى به فى نهاية الأمر ، إلى حاله رومانسية ، تتحدد عندها غنائيته المميزة .

ونستطيع أن نعثر على حاله (الغربة) منذ أول قصائده التى كتبها فى أول دواوينه الشعرية (إلى مسافرة) ؛ حيث كان يحيا حياة الغربة الجسديه (فضلا عن الغربه النفسية) بعيدا عن الوطن ، حين أمضى حقبة من عمره فى الكويت فى بداية الستينات ، وهى الفترة التى امتدت به بعد ذلك لتصل إلى آخر دواوينه فى أعماله الكاملة (الدائرة المحكمة) ، وما زالت تمتد بدوائرها البعيدة لتحتوى كل قصائده حتى الآن .

غير أن المساحة الواقعة بين الخوف الذى يُولّد الإحباط ، والإحباط الذى يولد البحث عن طاقة نور وسط الظلام القاتم ، هذه المساحة ، تتخلق ، فيها ، مساحة ، من الفعل الإيجابى الذى قد يحسب على الرومانسية لكنه لا ينتمى إلى ما هو مألوف فيها من الحزن والقتامة . . هذه المساحة يلحظ فيها ، بوضوح تام ، حالة الحلم الذى جلبه ليل الغربة وتداعياته ، وفى هذا الحلم يكون من الطبيعى على الشاعر أن يجد فيه ملاذه من هذا الواقع العربى الردىء إلى زمن عربى آخر (= داخل الحلم) :

لم أزل أرقب فجرا غارقا فى خاطرينا
ضمنا يوما ، وغنيناه ، فاهتز إلينا
عد لنا . . لا تنسنا . . فى شفتينا
لك نجوى ، وشكاوى ، ودموع
عد لنا أنت ولو غاب الجميع
أنت يا أول حلم . . وربيع (٨٢)

وعلى هذا النحو ، تتحول تجربة الشاعر الغنائية إلى معنى محورى

متتابع دائماً مع حركة الإنشاد على أكثر من ثنائية . إننا أمام ثنائية (الحزن والإحباط) وثنائية (الخوف الغارق فى خاطرينا) ، نلحظ أن كل وحدات التجربة الشعرية تمضى فى متوالية محورية لا تتوقف قط طيلة القصائد لتتشكل فى تتابع مستمر لا يتوقف قط كهذا النموذج :

١ ٢
١ ٢
١ ٢ ٣

وهنا يتبدى لنا مستويان فى تغيير البنية الداخلية عند الشاعر :

إن الحزن دائما ، فى درجاته القصوى ، وفى واقع الشاعر ، سواء ستينيات الهزيمة ٦٧ ، أو انكسارات السبعينات ، يتحول ، إلى إحباط ، كما أن الحزن يساق إلى شىء مقابل للإحباط وهو التطلع إلى الغد ، وهو ما يبدو واضحا فى طبقات التجربة البعيدة ، إذ قد يخيل إلينا أن الشاعر هنا سوداوى أو رومانسى حزين كما نعرف الرومانسيين فى بلادنا ، غير أن محاولة التنقيب عما وراء السطح تصل بنا إلى معنى آخر من معانى القصيدة ، معنى ، عميق ، واضح مسنون ، هو ما يمكن أن نجده فى عنوانات الدواوين ، بل فى عنوانات القصائد : (تحت سماء رمادية/فلتنزل الستار/ضاع فى الزحام .. الخ) .

إن هذا المستوى السلبى القاتم ، هو ، بالتالى ، مستوى إيجابى ، يتمثل فى الحلم الذى تتعدد فيه عوالم الأسى والحنين والدموع ، لكنه يصنع فى نهاية المطاف (شفرة) التنبؤ بالكارثة الآتية ، ويضحى التنبؤ ، بالتبعية ، نوعاً من أنواع الحلم الذى يؤدى بالإنسان إلى إرادة حادة لصنع غد آخر يفترض فيه الخلاص ، ويفترش فيه الفجر بداية عالم جديد . فإذا افترضنا أن هناك تفاوتاً كبيراً بين الحلم والواقع ، فإن الشاعر يحاول ، هنا ، أن يجاوز هذا التفاوت باستشراف نتائجه عن طريق خلق واقع مختلف ، يمكن أن يخلو من هذه الدوافع التى تدفع إلى الحيرة ، وتؤدى إلى الكارثة المنتظرة .

إن هذا الواقع الفنى الجديد هو ما يستمد منه الشاعر عناصره الفنية ، وعالم التنبؤ الداخلى ، الذى هو من أول رسائل الفن وغايته .

ويبدو أن هذا الموقف يعود فى كثير من جزئياته إلى الموقف الرومانسى الذى انتمى إليه الشاعر .

ومن هنا ، نصل إلى عنصر ثالث من عناصر التجربة الفنية عند الشاعر ، وهو ، الرؤية الرومانسية ، التى تتحدد بها جملة عديد من علامات البنية الدلالية للمرسل .

إن الموقف الرومانسى الذى يولد الحلم فى فجر جديد ليس موقفا هروبيا أو طوبويا ، وإنما هو موقف إيجابى يتخذ أبعاده حين يجاوز الشاعر مستويية الآخرين (الحزن/ الاحباط ، الحزن/ الاستشراف) عن طريق إقامة هذا الواقع الجديد ــ الواقع الفنى ــ الذى يحلم به دائما ، وهذا الواقع الآخر ، الذى يقبع فى دخيلته ، إنما ، يمثل ، الرسالة الشعرية الحقيقية التى يجهد لإيصالها دائما .

الرسالة الشعرية الحقيقية التى يجهد لإيصالها دائما :

وهذا الموقف يخرج شاعرنا من دائرة الاتهام بالانكسار الذى يعرف به بعض رومانسى الجيل الذى انتمى إليه . وعلى الرغم من أننا نستطيع استشفاف هذه الرسالة من قصيدة واحدة ، فإننا بتتبع قانون الغنائية المجردة عنده يمكن أن نستكشف أبعاد هذه الرسالة من خلال كل قصائده الأخرى . إننا فى قصيدة مثل (لأنك الوطن) يمكن أن نتلمس رسالة الشاعر التى تتمثل فى قاع هذه التجربة . فعلى الرغم مما يواجهه الإنسان من غدر الوطن تنكره لأبنائه ، يظل ، هو ، الوطن . . إن المقابلة هنا بين ما يمنحه الوطن من عدم احتفاء ، والسقوط بالاختيار فى دائرة الحنين ، إنما هو قدر لا يظل قسما مشتركا لكل التجارب الرومانسية ، وإنما ، هو ، هنا ، يظل قسما مشتركا لكل تجارب فاروق شوشة . إن المسافرين يلقون من الوطن المراوغة واللامبالاة ، ومع هذا ، فإنهم ، لا يملكون إلا طاعة سيف الحنين الذى يسوقهم جميعا إلى أحضان هذا الوطن مرغمين ، يقول :

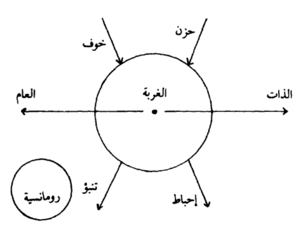
ها أنت فى وقفتك المرسومة المراوغة
لا تحتفى بهم ،
ولا تصدهم . .
تجمعوا أمام بابك الوصيد ذاهلين
وانفرجت شفاههم عن دهشة ونقمة
هل أخطأوا حين أتوا ؟
هل أحسنوا ؟
لا يعرفون
لكنهم برغم صمتك الثقيل يحشرون
تموج فى عيونهم دوائر الحنين
وحين تطبق الفخاخ حولهم يستسلمون
دون انتظار غاية لسعيهم أو حكمة !
ولست حانيا
كما توقع الغيّاب حين يرجعون
أو حافلاً بالخير ،
مثلما تعوّد الآباء
حين كانوا يغرفون من عطائك الميمون
وسرك المبارك المكنون
من حول هدأة ولقمة
أو جامعا للشمل
عندما كنت مصلًى للجميع
ينحنون فى ترابك
ينتشرون فى شعابك
ويقسمون فى رحابك
بأن عهدك الوثيق لن يهون (٢٦٤)

إن هذا الديوان ، الأخير ، فى أعماله الكاملة ، يزخر بما يمكن أن نجده فى الدائرة المحكمة من حصار يقبض بيدٍ من حديد على جملة من العوائق التى تزيد الإحساس بالرومانسية القاتمة . ومع ذلك ، فإن الوصول إلى ذُرى الإحساس بطبيعة الحصار ، هو الوصول إلى ذروة الحلم الذى يصنع دائما (واقعا فنيا) آخر لا يشى باليأس بقدر ما يشى بالوجودية العقيمة . وعلى الرغم من أن الستينيات تميزت من غيرها بهذا الحس العدمى الآتى من ظروف « سارتر » ومجتمعه ، فإن الشاعر الذى ينتمى إلى عقد الستينيات لا ينتمى ؛ بالضرورة ، إلى عالم الكآبة الحزين ، بخاصة ، أن رداء شعره يمتد حتى يصل لزمننا الآن فى الثمانينيات .

إننا نتلفت حولنا فى هذا الديوان الأخير فلا نعثر إلا على « الأشجار

عارية من الخضرة ، والأصوات المكسوة بالقبح ، والوجوه الكليلة العاجزة . . . » . غير أننا فى هذا كله لا نخطىء رفيف الرومانسية الذى يقبع ، دائما ، وراء هذا الواقع .

وعلى هذا النحو ، نتبين هنا ، دون مجهود كبير ، أن الرومانسية ، هى ، الرداء الشفيف الذى لا يخطئه قارىء قط فى قصائد فاروق شوشه ؛ وهى ، رومانسية تمثل الغُربة أحسن تمثيل ، وتستحوذ على مركز الإبداع الشعرى بالشكل الذى يمكن أن نرى فيه هذه التجربة :



ونستطيع الاستدلال على عناصر هذا النموذج من قصائد فاروق شوشة التى تشكل وحدات التجربة الشعرية عنده . وكما نرى ، فإن (الغربة) هى نقطة المركز الأولى التى تمضى من خلالها بقية الخطوط التى تكمل معها حركة السياق الداخلى . . فبينما تؤكد السياقات الثنائية (الحزن/الإحباط ، الخوف/التنبؤ ، دائرة الرومانسية) ، فإننا نستطيع الخروج من هذا بأن نرى نهاية السياق ، أى ، تلك الرومانسية التى تمثل فى السياق الأخير موقفا إيجابيا ، تتراسل من خلاله رؤى المرسل إليه سواء تحددت بين الذات أو العام .

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد هذا ، وبشكل خاطف ، إلى بعض الصور الأسلوبية لنرى إلى أى حد يصل ضيق الشاعر وحيرته إلى درجة نستطيع ، من خلالها ، التقاط رسالته المحورية . إننا فى قصيدة واحدة مثل (الدائرة المحكمة) ، يمكن أن نجد هذا التكرار يتخذ سمت الضمير بما يشير إلى وظائف تؤكد الغنائية من الناحية الجمالية أو الدلالية فى آن واحد . . يتكرر الضمير مع تنوعه ليصل فى قصيدة واحدة إلى أكثر من خمس وثلاثين مرة على هذا النحو :

المقطع	التكرار
١	١٨
٢	٢٠

وعلى هذا النحو ، فإن الإصرار على تكرار الضمير بشكل يوحى بالإصرار على تأكيده ، إنما ، يوحى ، بذوب الشاعر فى الرومانسية ، التى تصل فى نهاية القصيدة الواحدة إلى أسلوب الاستفهام المكرر بما يفضى بنهاية البوح إلى مداه ، وهو ما يمكن مقارنته ببقية القصائد فى الأعمال الكاملة للشاعر ؛ فضمير المتكلم فى الشعر الغنائى هنا يظل أكثر الدلالات إيحاءً بتوصيل الفكرة والتأكيد عليها .

فإذا أضفنا إلى تكرار مجموعة الحروف والكلمات اللغوية تكرار البنية الصوتية ، وما يؤكده اتجاه الشاعر فى المدرسة الحديثة إلى إيثار التفعيلات (الصافية) بما يتوائم مع طبيعة التركيب التصويرى ، انتهينا ، إلى أن حالاته الغنائية تدعم بالكثير ، بخاصة ، أن التكرار الدلالى ، كما لاحظنا ، يستمر على وتيره (الغربة) وانتشارها فى أغلب قصائده .

فلنرجىء الدلالات اللغوية الصوتية إلى الوضع التالى لنرى كيف تتحول كثير من العناصر الجمالية إلى علاقة بين الدال والمدلول بما يضىء الخبىء من أعماق البنية الشعرية . فما هى أهم خصائص هذه البنية ؟

٢ - (ب) اللغة

من المعروف الآن أن لغة الشعر تختلف كثيراً عن أية لغة أخرى فى الأنواع الأدبية المعروفة/القصة والدراما . . الخ ، لأن اللغة الشعرية تحمل أكثر من مستوى ، كما تطوى أكثر من دلالة . . فهى عند «بارت » ، فى كثير من الأعمال الأدبية الشعرية ، تحمل حلماً منبثقاً عن طبيعة اللغة الشعرية ، حلما تتفاوت فيه الرموز والألفاظ والصور والكلمات المغسولة فى ترياق التجربة الفنية .

وحين نقول « لغة شعرية » نقصد بها هذه اللغة (الخاصة) التى قلما نجدها إلا فى التجربة الشعرية . فهناك فرق كبير بين لغة النثر ولغة الشعر اسهب فى شرحه كثير من علماء اللغة المعاصرين ، وربما كان أكثر التعريفات القريبة من الافهام أن نرى فى لغة النثر ، العادية ، لغة دالة مباشرة ، تحمل وظيفة إشارية . أما اللغة الشعرية المركبة ، فهى لغة جزلة ، ثقيلة المستويات ، تحمل وظيفة مجازية و (إيحائية) ، تثقل بالمعانى والصور والمرئيات التى تتعدد طبقاتها ؛ لتشير إلى المعنى (بخطاب) لا يمكن تقليده بأية حال ، بل لا يمكن إعادة (تنصيصه) من جديد قط .

ومن هنا ، تعددت تعريفات اللغة وأنساقها اللغوية عند اللغويين اليوم ، غير أنها فى نهاية الأمر ظلت تحمل الكثير من الدلالات المكثفة العميقة ، حتى قيل عنها إنها تمثل (الفن الكلى لكتابة الشعر) .

لقد تعددت تعريفات اللغة كثيراً ، غير أنها انتهت فى الشعر إلى تلك اللغة الخاصة التى تُثقل مرة بالتجربة (الغنائية) ، ومرة أخرى بالتجربة (الاجتماعية) ؛ فبينما تعود التجربة الغنائية إلى البوح الرومانسى الذاتى وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة ـ الاجتماعية تعود إلى الوعى الجماهيرى وما فيه من خاصة التعبير عن الحركة .

ومن المستحيل هنا الاعتقاد بأن اللغة لا تمثل إشارات تعبر عن عمق الشاعر وتجربته الذاتية وحسب ، دون أن نربط هذا بالتطور الاجتماعى الفكرى فى زمنه وأحداثه الكبرى ، فمن العبث فصل هذا عن ذاك ، ومن ثم ، فإن التغييرات التى تحدث فى اللغة فى زمن معين إنما هى تغييرات تعبر عن الهوية القومية وتؤكدها .

وأكثر دليل على هذا ما طرأ على اللغة العربية مع بداية تجربة الشعر الحديث فى مصر ، بخاصة ، ومع بداية التطورات السياسية والاجتماعية الكبرى فى الخمسينيات ؛ فبعد أن كانت اللغة فى (المعجم الشعرى) ، قبل الحرب العالمية الثانية ، لا تخرج فى كثير عما أطلق عليه العرب (بالألفاظ الشعرية) ، وما حاول أن يطوره قليلا

عدد من الكتاب كتيمور ومطران والعقاد وغيرهم من خلال محاولات فردية أو جمعية ، فإن اللغة جاوزت هذه المفاهيم مع مجىء مدرسة الشعر الحر ؛ إذ « قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادى والثقافى . فالواقع فى لغة الشعر الحر ليس واقعاً واحداً على الإطلاق ، ولكنه واقع مادى يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بأسرها » كما يقول محمد أحمد العزب فى كتابه : ظواهر التمرد الفنى .

وقد حاول شعراء الجيل الأول فى مدرسة الشعر الحر التصدى لقضية اللغة فى أثناء ضغط المؤثرات الاجتماعية والسياسية ، منذ الخمسينيات ، على وجداناتهم ، ومن ثم ، ففى زحمة التجديد والتغير على مستويات كثيرة استعار رواد هذه المدرسة ألفاظ معجمهم من الواقع دون ترو ، فإذا بلغة هذا الجيل تجنح إلى « التكثيف والغموض ، واستعمال الألفاظ المفردة فى مناطات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظ مالت إلى نفى بعضها بعضاً ليس فى السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما ، فى الجملة الواحدة . . » .

وإذا كان كل تجديد هو نقيض الخروج على لغة القديم ، فقد وقع أفراد هذه المدرسة مضطرين فى ربقة الهبوط باللغة العربية إلى مهاوى الألفاظ الدارجة فى كثير من قصائدهم . . . وباستثناء بدر شاكر السياب ، قلما نجد شاعرا حاول أن يحرص على لغة القاموس الكلاسى بشكلها التراثى المعاصر ، أى ، بالشكل الذى يطور به لغة الماضى ويعمقها فى (جسد) النص المعاصر ، على حد قول بارت ، حين رأى فى النص (جسداً) ، ولم يكن عجبا أن نجد أنفسنا أمام عدد كبير من أولئك الشعراء الأول يتحولون حثيثا نحو الانفصام التام عن أصول المفردات التراثية فى تاريخنا العربى . ولعل أكثر هؤلاء استخداما للألعاب الشكلية فى اللفظة ، والهبوط بها إلى آفاق اللغة المحكية أو اللهجة العامية فى الشارع ، كان صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى فى محاولة للاقتراب من الجماهير فى فترة التحولات الحادة فى تاريخنا . وعلى الرغم من أن عبد الصبور نفسه أقلع عن هذه اللغة فى الفترة الأخيرة من حياته ، وعاد للحفاظ على جوهر اللغة ومفرداتها التراثية النقية ، فإن لغة « القصيدة ــ الأفيش » كما يطلق عليها طغت على شعرهم حينئذ .

« والقصيدة ــ الأفيش » ، باختصار . . عبارة عن (كولاج) لقصاصات الصحف وإعلانات اللوحات التشكيلية والتشكيلات اللفظية المتباينة ، وقد عرفها الغرب منذ «إليوت» بخاصة فى (الأرض الخراب) حين تكررت فى مقطوعة واحدة من هذه القصيدة ثمانية ألفاظ تنكرها القصيدة العربية بخاصة مثل (التايبست والشاى وعلب الصفيح والغسيل المنشور والأطقم الداخلية والجوارب والشبشب والمشدات) ، وما لبث « القصيدة ــ الإعلان » ان عرفت فى قصائد مايا كوفسكى ، وإن كان قد عالج القصيدة فى سياق الثورة الشيوعية . ثم عرفنا بعد ذلك كثرة ممن عرفوا هذه الظاهرة وحرصوا عليها من أمثال أبوللينير الذى كان كثيراً ما يستخدم الجمل المبتذلة فى السياق الشعرى ، وأيضا كلاً من بروتون ولوتريامون ثم أراجون بخاصة . . والهدف من هذا كان انحناء للعقيدة الواقعية فى الغالب ، بهدف الاقتراب من لغة المنشورات التى تُقرأ ، أو تُقال بصوت عال .

وما لبثنا أن عرفنا هذه الظاهرة وقد شاعت فى قصائد صلاح عبد الصبور . وخصص لها الحديث فى اللوحة الخامسة من كتابه (حياتى فى الشعر) ، ليتحدث طويلاً عن جسارة إليوت الشعرية ، وما لبثت الظاهرة ان انتشرت لدى شعراء جيله وامتدت بعدها لعديد من الشعراء الآخرين حينئذ .

وقد تناولنا هذه الظاهرة فى موضع آخر بتفصيل أكثر ، وكل ما يهمنا فى هذا الصدد أن نؤكد أن لغة (القصيدة الأفيش) ، هذه ، ليست كلها شراً مستطيراً كما يحاول أن يصورها المتشددون من الكتاب والنقاد العرب ؛ فقد يمكن أن تُستخدم استخداماً يقرب بينها وبين لغة التراث ، لا الهبوط بها إلى اللغة المستعملة ، اليومية ، بما يبعد بين اللغة اليومية عن اللغة الشعرية ، التى تستمد جذورها دون شك من لغة التراث وإيحاءاته العميقة فى الوجدان العربى .

إن لغة القصيدة « الأفيش » ، بهذا الشكل ، تضعف من متانة اللغة العربية وجزالتها ، ومن ثم ، من إمكانات التعبير المعاصر فى لغة مُحملة بإيحاءات الحاضر ودلالاته .

ومع هذا ، ربما يشفع للرواد الأول فى هذا الاتجاه هذه (الشطحات) ، وجودهم تحت تأثير المذهب العقيدى الذى حاولوا به (وسرعان ما نبذ فيما بعد) التعبير عن كثير من القضايا المعاصرة لهم ، والاقتراب ، أكثر ، من لغة الناس ، فى محاولة ، للتأثير فيهم . غير أن الأفراط فى هذا لا يبرر الهبوط إلى أسْر النثرية بأية حال ؛ فالكلام غير اللغة الشعرية ، ولغة الحديث اليومية غير لغة الإيقاع الشعرى بما يحمل من رسالة أو شفرة .

إذن ، فنحن أمام جيل يختلف عن الجيل الأول فى المدرسة الحديثه . ونحن أمام محاولات لغوية تعمل على عدم الانفصال عن نبع الفصحى ، وعن شرايين الوعى القومى فى تاريخنا العربى .

ولقد كان علينا أن نظل فى انتظار جيل أخر يحاول أن يسلك مسلكا جديداً فى تلمس وسيلة التعبير ، ولم يكن ليطول انتظارنا كثيرا ، فإذا بنا أمام هذا الجيل الذى يحاول الآن أن يعيد للغة العربية كبرياءها ووقارها الحى .

هذا هو الجيل الثانى الذى يُعدّ فاروق شوشة أحد ممثليه . إن محاولات الجيل الثانى تستمد أهميتها من بواعث كثيرة ، لعل من أهمها ، أننا إذا كنا نسلم بأن اللغة ليست غير نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة (أنساق الصور والأصوات الموسيقية . . الخ) ، فإن اللغة تظل أهم هذه الأنساق التى يؤكد من خلالها الشاعر ما يثقله من هموم فى مرحلة حرجة من تاريخنا العربى .

وبدهى ، أنه إذا كانت تغييرات نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات فى مصر والعالم العربى أحدثت هذه الانكسارات الكثيرة التى تحولت من الواقع الاجتماعى والسياسى إلى الواقع الفنى والإبداعى ، فإن الفترة التالية ـ فترة الستينيات والسبعينيات ـ شهدت أكثر الانكسارات وأحدّها فى بنيه المجتمع العربى . لقد شهدت انكسارات لم تعرفها الذاكرة العربية على مدى تاريخها كله فيما يتمثل فى هزيمة ٦٧ .

وإذا كانت الفترة الأولى قد أحدثت هذا الانهيار فى تغيير البنية المحلية ، وأحدثت ـ على المستوى الشعرى ـ الانحياز إلى لغة الحكى

الشعبى ، فإن الفترة التالية التى أحدثت انكسارات أكثر وأعمق ، أحدثت انسحابا إلى شرنقة الذات والوعى بالنسيج الذى تكون منه (الهوية العربية) ، فزادت نزعة التعبير بالكلمات الإيجابية - لا السالبة - وعاد البحث فى الوجدان التراثى عن وسائل تجديده وتأصيله .

وباختصار ، لقد أدرك شعراء الموجه الثانية أن اللغة لم تعد عملا فرديا أو - حتى - عقيديا ، وإنما دخلت فى مضمار المجتمع . كما أدركوا أن اللغة أو إيحاءاتها تعيش فى الوعى (الجمعى) كما قال بارت ، أو اللاشعور (الجمعى) كما أكد يونج ، أو كما ردد عدد كبير من علماء اللغة والاجتماع من أمثال دوركهايم وسوسير ، ومن جاء بعدهما من كتاب البنائية خاصة فى فرنسا فى الخمسينيات . ومن هنا ، أدرك شعراء هذه الفترة التى يمكن أن نطلق عليها فترة الثلاثين (بين الستينيات والتسعينيات . .) ، أن اللغة تحمل عمق الموروث الأدبى . وإذا كان شعراء الجيل الأول قد أدركوا أنهم يقتربون من الجماهير حين تلمسوا اللهجة العامية - الشعبية ، فإنهم كانوا يعتقدون أن تلمس المستوى الأفقى دون الهبوط إلى المستوى الرأسى يمكن أن يحقق أقصى درجات التأثير ، مما كان له الأثر السلبى فى محاولاتهم ، ولنقترب أكثر من شعراء الستينيات .

لقد عرف شعراء الستينيات فى مصر وسيلة التأثير الحقيقية أكثر من الجيل الذى سبقهم فلم يحاولوا الاقتراب من اللغة العامية قط ، واستنبطوا لغتهم الجديدة من براثن القديم . ولم يكن الاختيار أو إعادة الصياغة ضربا من النقل أو الوصل ، وإنما تم بوعى شديد من أجل (تعصير) اللغة العربية بالقدر الذى يتم به (تأصيل) هذه اللغة . وأبلغ دليل على هذا أن فاروق شوشة تغلب على لغته الشعرية مسحة تراثية عامة نجدها فى أكثر من عنصر من عناصر التجربة الشعرية ، فهو يعرف جيدا أن اللفظة تستمد أهميتها وقيمتها من سياقها وليس من كونها لفظة مجردة لا يمكن أن تؤدى غرضا منفردا ، وهذا يترجم الاتجاه الذى يذهب إلى أن اللغة العربية هى لغة نقية تراثية غير مكررة قط ، وهى لغة تحمل آثار المتنبى وأبى العلاء ، لكنها بالضرورة ، ليست هى لغة المتنبى وأبى العلاء قط ؛ إنها تحمل روح التراث ، ولا تحمل سمة خاصة من سمات أحد ممثليها . وهذا كله يمكن أن نجده فى هذا المقطع :

أواه من بعد الديار واستحالة المزار
يا أيها المسافر الوحيد قف !
فالأرض غير الأرض ، والزمان خان
غادر الأحباب ،
صار الناس غير من عرفت ، فاسترح . .
تداخلت مواكب المودّعين ، والمشيعين ،
والمنافحين عن بقاء لحظة من المرح
قد آن للعجلان أن يطامن الخطى ،
ويسترد من دماء نفسه بقية مضعضعة
فليس فى نهاية الطريق غير هوة الأسف
وللغريب أن يئوب بعد رحلة الشتات والدمار
مغامرا ، بلا هدف
قد آن للظلام أن يبدد الأسداف عن صدورنا
ويرتحل
مشيعا بألف لعنة
وألف طعنة تدمى بها الأكف ، ترتجف
ويقبل النهار (٣٤٩)

ويلاحظ أنه إلى جانب ما فى هذا المقطع من سهولة فى المفردات ، يلاحظ ، أيضا ، أن اللغة القديمة لم تتبذل ، كما لم تتهرأ بتحميلها لألفاظ عصرية تنتمى إلى اللغة المحكية أكثر من اللغة الفصحى الرقراقة ، فضلا عن الروح (الجماعية) التراثية . ولم نعد فى حاجة إلى تذكر دعوه عبد الله النديم - ضمن ما دعا إليه - إلى الخلاص من هذه الألفاظ التى تحاول أن تعتدى على حرمة العربية ، كما لم نعد فى حاجة إلى أن نستنشيط من الغيظ لمن يدعو - كما هو الحال فى بداية هذا القرن - إلى إخراج معاجم بالعامية لفهم اللغة الدارجة .

إن هذا المقطع يمكن أن يضيف إلى أفهامنا عدداً من الألفاظ المغسولة فى وجدان الشاعر الواعى وتجربته الحرى ؛ إذ يلاحظ أن هذه الألفاظ ، التى لا تتكرر ، قط ، تكررّ فى غير هذه القصيدة ؛ وهى ألفاظ تزيد دائرتها وتمتد مساحاتها كلما خرجنا من قصيدة إلى أخرى من أمثال (المزار/المنافحين/العجلان/يطامن الخطا/دماء/الأسداف . . الخ) .

إذن ، فاللغة ليست قاموسية محددة ، وإنما ، هى ، شعرية ، متقلة ، تكتسب قيمتها مما يجرى فى (سياقها) من خلال الألفاظ المتواترة ، ومن حيث هى وسيلة يتحدد فى (شفرتها) جسر اللقاء بين المرسل والمرسل إليه ؛ وهو ما يتم خلال الوعى بطبيعة اللغة العربية ، بخاصة ، ما تمثله من عبارات بليغة ما زالت تتميز عن غيرها من اللغات ، فضلاً عن الزخم الحى الرقراق ، فتلتئم الألفاظ لتشكل مزيجا من التراكيب اللغوية ، والوحدات الشعرية ، والأحاسيس المركبة التى تنقل رسالة الشاعر .

ويستطيع فاروق شوشة من خلال هذا كله توظيف لغته بشكل أفضل من خلال إمكانات اكتسبها من سعيه الدائب إلى التراث ومعايشته معايشة واعية ؛ إذ تُلحظ عنده عناصر أخرى مثل تنوع الجملة بين إنشائية وخبرية ، وبين اسمية وفعلية ، وبين حذف وإضمار . كما أن استخدام الشاعر لإمكانية التكرار فى أكثر من مرة جعله يوفق تماما فى تركيبة الجملة وإيحاءاتها ، فلنر هذا التمكن متسللا فى نسيج مقاطعه الشعرية :

(١) — تسافر ؟
— هذا زمان القرار
زمان الذين يروحون لا يرجعون
زمان الذين يقيمون لا يبرحون
زمان جميع النوايا ،
فعجّل وخل الطريق وراءك ،
إن الحبيب أمامك ، إن الظلال تُشير ،
الأصابع تمتدُّ ، هذى المطىُّ تسير ،
وهذى البطاح تسيل بأعناقها ،
وتدب الحكايا
— تظل قعيدا ؟

تسائل صمت الرمال ، تحاور صوت المحال ،

. . . . .

(٢) هاأنت !

رقة كما النسيم ، وارتجافة تزلزل الخلايا
وشاطىء منوّر بدا ،
بدا وغام فى الضباب ،
غاب فى تلفت الأسرار والخفايا
قادمة ،
عاتية خطاك ،
بركانا يفجر الضلوع والحنايا

هاأنت !

والتقت - برغم عبثها - أزماننا
تصادمت أقدارنا ،
تناثرت جسورنا شظايا
ولم تزل عيوننا الغريبةُ الأطوار ، تثقب الظلام
تقتفى سبيل كوة إلى النهار ،
تلطم الجدار
وتلتقى مهزومة فى صفحة المرايا ! (٣٤٤)

والملاحظ أن الشاعر هنا كرر فى المقطع الأول لفظة (الزمان) أربع مرات فقط ، كما راح يكرر فى المقطع الثانى ضمير المخاطب (ها أنت) مرتين . ونستطيع أن نرصد المحور المتوالى لألفاظه المكررة ، ونضعها فى سياق التركيب اللغوى لنرى ، إلى أى حد ، كان احتفاؤه باللفظة وجزالتها .

وقد يكون من المفيد أن نتوقف أكثر ، عند عنصر اخر من عناصر التجربة الفنية فى اللغة ، وهو عنصر (الضمير) ودلالته . هذا العنصر يرتبط بطبيعة (الخطاب) الشعرى عند الشاعر . فمن الملاحظ أن تكرار ضمير (الأنا) هو الغالب دائما على الروح الغنائية ، فتتحول تلك الروح الغنائية إلى علاقة حميمة بالوظيفة الانفعالية التى يتميز بها الشعر الرومانسى بخاصة ، غير أن القراءة الثانية (للخطاب) الشعرى تؤكد لنا على أمرا آخر ، هو تداخل ضمير (الأنا) بضمير (النحن) فى مجال السلوك الرومانسى ، ويتحول الخاص إلى عام ؛ الذات إلى خارج الذات الفرد والوطن ؛ الشاعر والهم الاجتماعى . وكثيراً ما يضيع أثر ضمير (الشاعر) فى ضمير (الجموع) ، حتى يتحول ضمنيا إلى جزء من الكل ، يعبر عنه ويحمل خصيصته .

وإذا كانت الرسالة الشعرية عند الشاعر يصعب فيها الفصل بين الداخل والخارج ، فإن الضمير ، فى الحالتين ، يعبر عن موقف واحد ، وعن استجابة ثابتة للهم الإنسانى عبوراً إلى الهم الوطنى .

وهنا ، يتساوى عندنا أن نقرأ قصيدة تبدأ بهذا الضمير :

منخلعاً عن كونِكم أطير
عن وجه هذا العالم الموغل فى الغرابة
لو كنت شاعرا فى غير هذا العصر والأوان
لا تأدت فوق عمامة أو قبعه
و . . . . (١٥٤)

أو يتساوى عندنا أن نبدأ قصيدة أخرى بهذا الضمير :

من صميم الويل ، من جوع الليالى العاريات
نبتت دمعتنا . .
ملحا ، بقايا من فتات . .
فورة تغسل أحزان الزمان . .
تمسح الرعشة عن أهدابنا (٢٠٢)

فعلى حين تدور الأولى حول الضمير الواحد ، تدور الثانية حول الضمير الجمعى . وكلاهما ، الضمير أو الجماعة ، يتضام فى ضمير واحد فى نهاية الأمر . وعلى هذا ، لا يخدعنا أن تتبادل الضمائر فى القصيدة الواحدة ، مثل هذه القصيدة التى يتداخل فيها الضميران ، التى جاء فى مطلعها :

تنداح خيوط الليل ، فتشرق طلعتك الوسنى
ياربى ! حقاً ما أبْصر ؟
قد عشيت عيناى ولكن هاأنذا أتحسس دربى
أخطو
هذى عيناك تدلانى ، وتشدانى
عيناك النجم الثاقب ظلمة أحزانى
فأعاين بعد زمان القهر شعاعات الفجر الأسنى
. . و) . .
لو نسأل الزمان ، ما الذى يقوله الزمان
ونحن أدرى بالذى نصوغه فى كل يوم مرة ومرتين

ومن هنا ، فإن تنوع الضمائر بين المتكلم والمخاطب والجمع يمكن أن تمثل جميعها (سبيكة) شعرية واحدة ، تتباين فيها نقوش التعبير الفنى وجمالياته . .

فلنجاوز روح (التأصيل) اللغوى إلى روح دراسة (التأصيل) فى الصورة الشعرية بما فيها من مجاز واستعارة حركة فنيّة وما إلى ذلك .

٢ - (جـ) الصورة الشعرية :

لأن الصورة من أهم سمات اللغة الشعرية ، فإن الاهتمام بها يتباين بين القديم والجديد . غير أنها فى جميع الحالات لم تعد مجرد تفصيلات شكليه فى القصيدة ، وإنما ، أصبحت تسهم مع غيرها فى تأكيد المضمون وتفسيره من خلال العلاقات الداخلية .

ولا يمكن قط تصور أية صوره تحمل بعداً واحداً من أبعاد التعبير القيمى للشعر ؛ فالتعبير المباشر يظل ناقصاً مالم يتطور معه التعبير الإيحائى الذى يتولد من جملة المرئيات التى تصنع الصورة .

والمتتبع لحركة الشعر الحديث منذ بداياتها فى الخمسينات ، يلحظ ، مدى الاهتمام الكبير بالصورة التى تمثل بعداً حيوياً فى بنية الشعر . غير أن هذا الاهتمام بالصورة - كاللغة - تلوّن بتجربة جيل الرواد وارتبط بتطوراتهم . ويمكن أن نجازف بالقول بأن الجيل الأول ، فى المدرسة الحديثة ، وقع فى أسر السهولة والتبسيط فى صياغة الصورة . فكما حاول شعراء هذا الجيل تبسيط اللغه إلى درجه تنال من طبيعة الصياغة وكيانها ، كذلك ، حاولوا الهبوط باستعاراتهم إلى قاع التعبير الشعبى . وكثيراً ما نجد صور عبد الصبور والبياتى تقترب من النثرية الفنية إلى حد بعيد .

وإذا كان النقاد يعيبون على الصورة فى الشعر العربى القديم أنها تقترب من الصورة ـ (الحسية) والتعبير المباشر ، فإن جيل الرواد هبط إلى أسر السهولة . وفيما عدا بدر شاكر السياب ، يمكن أن يعمم هذا الرأى على شعراء الجيل الأول كله . أما شعراء الجيل التالى ، حيث جدُّد فى تطور الصورة واستخدامها ، فقد حرصوا على أن تأخذ الصورة أبعاداً مغايرة تماماً . فبعد أن كان شاعر الخمسينيات يصطنع البساطة ويؤثرها ، راح شاعر السينيات يرى فى الصورة الشعرية انعكاساً للواقع ومرآة له ؛ فلم يكن ليسمح للصوره فى هذا الوقت بأن تختلف عن التجربة المعيشة ، أو تقع فى أسر الأيديولوجية والعقيدة السائدة .

لقد حرص فاروق شوشة هنا ، على سبيل المثال ، على أن تكون الصورة انعكاساً صادقاً للتجربة التى يحياها فى الوقت الذى لا تكون انتكاساً لعالم التراث وعبقه القديم ، لقد حرص على أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة طبقاً للتجربة التى ينقل منها والعالم الذى يمثل أحد شخوصه ، لم يعد النقل عن هذا العالم بطريقة (الطبوغرافيا) ولكن بطريقة (الإيحاء) حسب الواقع والرؤ ية المنبثقة منه ، لم تعد الصورة من الاستحالة بحيث لا تصور كما هى ، وأنما أصبحت استثارة لحالة وجدانية خاصة لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى ، إن الشاعر هنا لا يحاول ان (يرسم) ، كما إن الشعر لم يعد(رسماً) مزركشاً ، وكذلك لم يعد البيت الشعرى (نغمة موسيقية) مفردة ، لقد أصبح محور المعنى الشعرى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية ، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوي لغوى أوّلىّ لتكسبه على مستوى آخر ، وتؤدى ، بهذا ، دلالة ثانية ، لا يتيسر أداؤ ها على المستوى الأول (صلاح فضل ، البنائية ، ١٩٨٠) .

لقد جاوز جيل فاروق شوشة الصورة الحسية فى الشعر القديم ، والصورة البسيطة فى الشعر الحديث ، إلى الصورة المركبة المعبقة برائحة التجربة ؛ إذ إن العالم المعيش زاد تركيبه بما طرأ عليه من أحداث عاتية على المستوى الاجتماعى أو السياسى .

وهذا لا يعنى أن الصورة عند الشاعر اتخذت لها طابعاً مختلفاً عن الصورة فى الشعر العربى ، إذ شملت الصور الحسية والمادية والمعنوية ، غير أنها تفردت بكيفية خاصة ، لا تعود إلى التجديد بقدر ما تعود إلى البحث عن دلالات تعبيرية تتواءم مع العصر ولا تختلف معه . وهذا يعنى أن الصورة عند فاروق شوشة تميزت بسمات خاصه يمكن ترتيبها على النحوالتالى :

(١) ارتباط الصورة الشعرية بالواقع ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن أن نجد صور الشاعر تؤدى وظيفة غيروظيفة البوح الغنائى خاصة
(٢) زيادة الصور (المركبة) بخاصة ، التى تبدو عليها سمات الإفراط فى تلمس التفريعات وهى لا تزيد فى الرؤ ية الأخيرة عن تفريعات فى إطار التركيب وضرورته ، وهى سمة تذكرنا بكثير من العناصر الحكائية والدرامية عنده .
(٣) تتسم الصورة بهذا النسيج التراثى الذى لا يفترق عن الصورة الحسية ولا يتفق مع الصور المعنوية ، أى ، محاولة الحفاظ على روح التراث .
(٤) ترتبط الصور عنده بعديد من السمات التى تزيد أو تقل حسب تحديد السمات الخاصة للشاعر ، فسمة مثل (تراسل الحواس) تقل حتى لا نكاد نجدها عنده ، بينما سمه مثل « المجاز » ، الذى عرف قديماً ، تزيد حتى لنعتقد أن شعره كله عبارة عن استعارة كبيرة .
(٥) اعتماد الصور اعتماداً كبيراً على التعبير والحركة أكثر من الخيال ، وعلى الحالات النفسية أكثر من الاعتماد على عناصر الطبيعة ودواعيها .

أما عن تفصيل السمة الأولى ، فإنه يندر أن نعثر على قصيدة لفاروق شوشة تخلو من مشاعر الحزن أو الخوف ، غير أن الحزن أو الخوف ، لابد أن ينتهيا إلى بعد ثالث من أبعاد التجربة الشعرية وهو أول هذه الأبعاد وأهمها . وهو ، بعد الحلم الإبداعى الذى يحول هذا الواقع إلى مساحة من الرومانسية التى يستشرف فيها أملا فى غدٍ مازال فى ضمير الشاعر .

وهذه الرومانسية التى ترتبط بالغنائية ارتباطاً كاملاً تتوسل بعديد من الأدوات والضمائر التى تحاول الولوج خلالها من عالم الغربة وقتامته . باختصار ، فإن الضمائر هنا تصنع سياجاً يؤكد الصور المتتابعة ويؤطرها .

والضمير الذى يغلب على عالم قصيدة مثل قصيدة (الرغبة المعتقة) يتجسد فى ضمير المتكلم/المخاطب ، ويتحدد خلال التكرار بما يتأكد به البوح الغنائى كما يتمثل فى هذا الجدول :

ضمير المتكلم	ضمير المخاطب
	موسقاك
	لغتك
	عطرك
كأننى	
أبحث	
احتمى	
أرتمى	
أنتمى	
أنساح	
لى	أنت
	عيناك
كأننى	
جئت	
	بابك
	يداك
لى	
لى	يداك
	ترتجفان
	تستديران

ويلحظ هنا غلبة ضمير المتكلم قبل ضمير المخاطب ، وهو ما يوحى بدلالة التركيز على الذات وأهميتها فى القصيد الغنائى الذى يتأرجح دائماً بين المشاعر القائمة ، والذى يتأكد من خلال الرسالة الشعرية إلى (الحبيب/الوطن/الآخرون) ، أضف إلى هذا أن فعل الماضى يتداخل مع فعل الحاضر ليصنعا فى حركة متأرجحة بين الأمس واليوم ، هذ الصورة المتفائلة للغد . وهذا الموقف دائب الذهاب بين الماضى والحاضر ، الذى يتأكد من خلال حركة يظل هو الغالب على روح القصيدة ، بهدف الخلاص ، مع حركة البندول المستمرة بلا توقف ، إلى تحقيق نوع من الخلاص .

وبين تبادل الصور الزمنية والصوتية ، الدالة ، تدور عدة من الصور المركبة ـــ تركيباً غنائياً ـــ تكمل تفصيلات الصورة ؛ إذ يتنقل الشاعر بين الداخل والخارج مستخدماً الضمائر ، متبادلاً مكانه بين الأزمنة ؛ فهو يتوجه إلى الحبيبة متمثلاً فى ضمير المخاطب مستعيداً (موسيقاك/لفتك/عطرك) ، ومتستكيناً إلى (عيناك/موسيقاك/يداك/ضحكك . .) ، وهو ما يعنى أن استعادة صور الحبيبة يتم فى الوقت الذى يغلب عليه فيه روح الغربة وتداعياتها من مشاعر الحزن والخوف ، ولنر هذا فى مقطع آخر يمكن من خلاله تلمس جزئيات الصورة ، يقول :

فى زحمة الوجوه ، فى تعدد الوجوه والأسماء
لا تخطىء العينان وجهك المضمخ المنعم البهاء
فى زحمة الأنغام ، فى دوامة السكون والضوضاء
لا تخطىء الأذنان موسيقاك حين تستدير لفتتك
وأنت إيقاع ونبض كبرياء . .
فى زحمة الأنفاس فى تماوج الظلال والألوان
لا تخطىء الأنفاس ، عطرك الفريد فى النقاء
وأنت سحر باهر ونشوة افتتان (٢٦٦)

والقصيدة طويلة ، غير أن أكثر ما يلاحظ فيها ازدحام هذه الصور الآتية من رحم الغربة . وهذا التقابل الذى نلمحه بين الصور يؤكد لنا حرص الشاعر على إخراج شحنته الانفعالية بين الواقع والذكرى، حيث يعيش فى زحمة الوجوه وتعدد الأسماء ولا يعثر على الوجه المضمخ المعطر ، وحيث يعيش بين أنغام الكون وزحام ضوضاءه ولا يعثر على هذه الموسيقى المميزة ، أو هذا الإيقاع الخاص ، إلى آخر هذه الصور التى تتتابع لتدخل سياق زخم اللحظة الشعرية .

غير أن الشاعر فى نهاية المطاف يمضى أكثر فى تأكيد الغنائية المتفائلة ؛ فهو لا يتوقف عند حد تبادل الصور أو الضمائر أو الأقنعة وحسب . . وإنما ، يشترك من آن لآخر ، مع حبيبته كى لا تبدو غنائيته قاتمة ؛ فمن الملاحظ أن ضميرى المتكلم والمخاطب يتجاوران معاً فى كثير من القصائد ، ولا يلبث أن يتداخل معهما ، بالفعل أو المجاز ، الضمير الثالث ـــ الجماعه ـــ ، فمن العبث أن يظل الشاعر سادراً فى غيه ، حريصاً على نغماته ، دون أن يعى عيون محبوبته ، ليشكو فيها ما يجد . إننا فى نهاية المقطع الأول نقرأ :

تسحّ فى عيوننا على المدى ضياء
وتسكب الأشواق فى أعماقنا . . نداء . .

وبعد الإيغال فى مشاعر الغربة وسراديبها ، نلهث فى نهاية القصيدة وراء خيط من النور يراه كالفجر الطالع ، كما رأينا من قبل ، ويراه أحياناً أخرى كهذا الحلم الذى يمتد إلى الوراء ليتحد التاريخ والحاضر ، ليتحد الواقع والمستقبل ، ليتحد أكثر هذا الحلم المشروط دائماً بالبحث عنه والعمل من أجله ، يقول :

أحلم ان تطيحنا رغبتنا المعتقة . .
من ألف عام وهى تنقر الجدار ، دون جدوى ، تنقر الجدار
حبيسة فى القاع من عيوننا المحترقة
وفى ظنوننا المعتقة
مسلوبة الرنين والصدى
عارية لم تستتر ، لم تصطنع إزار
قد آن للغليل أن يرّوى
وللغريق أن يصارع التيار
قد آن للسجين أن يفك من قيوده وينطلق
كأنه إعصار
مادمت لى . . مادمت لى
فأجمل الأشياء أن نصارع الأقدار (٢٦٨)

وعلى هذا النحو ، تتعدد الضمائر عند الشاعر ، كما تتعدد الأزمنة والأحلام . غير أنها فى نهاية الأمر لا تعكس حلماً نابعاً من ضمير الغربة مصطبغا بلونها القاتم ، وإنما تعكس هذه الغنائية التى تحمل دائماً أسباب النهوض من هذا الواقع . إن أبرز سمات الشاعر ، هى الارتباط بالواقع والانتهاء إليه دائماً .

إن ، الغنائية ـــ هنا ـــ غنائية ترفض الأفول وتبحث دائماً عن هذه (الرغبة المعتقة) بالخلاص ، وهو الخلاص الذى يتسرب فى بنْية الصور الشعرية ولا يكون إطاراً كاشفاً بالضرورة .

ويرتبط بهذا التراسل الإيجابى أن الصور عند الشاعر يغلب عليها الشكل (المركب) ، تبتعد عن بساطة التصوير كما فعل الجيل السابق ، وهذا التركيب يعنى أمرين : كثرة الصور الجزئية فى المقطع الواحد ، وتعميق الصورة الواحدة بشكل لافت ، سواء بالتركيز على المرئيات المادية أو المعنوية . وهنا تتأكد لنا السمة الثانية .

لننظر إلى هذه الصورة المركبة التى يغلب عليها التشخيص ، وتزيد فيها الحركة الدرامية بما يعنى أن الشاعر يقبض على صوره بتحكم شديد . يقول فى قصيدة (حبنا) :

توقفت سنابك الزمن
وارتعدت فرائص الذين يحملون بيرق الخلاص
واشتبكت أصواتنا فى زحمة الهتاف ، فى دوامة النباح ،
فى حشرجة الصدور والأنفاس

فهذه صورة مركبة ، تتعدد فيها الأصوات ، وتتجسد الحركات التى تتحول إلى واقع قاتم حاد مسنون الملامح ؛ فالزمن يُمثل بفرس قوى تتوقف سنابكه ـــ فجأة ـــ عن الحركة ، فى هذا الزمن الذى تتتابع صفاته فى بقية القصيدة ، على ، أنه ، زمن (مغرق فى القتامة) و (مغرق فى السآمة) ، و(الزمن الذى ينحنى على الصدور بشارة عار) ، فى هذا الزمن يتوقف فجأة كل شىء ليتحول كل شىء إلى (ليل مطبق) ، تحفر هذه الصورة الغارقة فى القتامة أيضاً حيث ترتعد

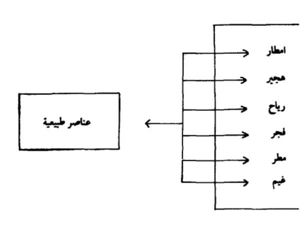
أعضـاء الذين يحـاولون البحث عن الخـلاص وتختلط الأصـوات : الهتاف ، النباح . . الخ .

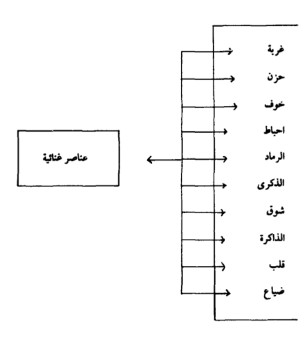
وإذا كان الشاعر هنا يتحدث عن الصوت القـديم ، الوحيـد ، الباقى ، وسط هذا الزمن المغرق فى قتامته وسأمته ، فإن هذه الصورة المركبه تتحول إلى رمز ، تتعمق فى عديد من قصائده الأخرى ، تتغير الأمكنه أو الأزمنة أو ــ حتى ــ الضمائر ــ ولا تتغير هذه المـرارة فى الحلوق ، فالرمز يتسلل ليحتل مكانه فى أغلب قصائد الشاعر مثل هذه القصيـدة التى يعنونها بعنـوان (كان . . وكـان) ، وفى كل مقـطع يتلمس صورة فرعية من الصورة المركبة ليحـاول العود إلى المـاضى ليبحث فيـه عن (معادل مـوضوعى) ــ كـما كان يقـول إليـوت ــ للحاضر ، وإذا كان الماضى هنا معادلاً للحاضر لأنه يعيد صورته على شـاشتـه من جـديـد ، فلكى يبحث فى هـذا الحـاضـر عن وسيلة للخلاص ، فلنر هذه الصورة المركبة التى يحاول أن يجسدها فى إطار الماضى :

كان الحفل الصاخب ينشب فى لحم الغائب أظفاراً
وقواطع مسنونة
والكلمات الوالغة العطشى للدم
تناجز أقنعة السادة من فرسان الهيكل
دقوا بسنابككم إيقاع الموت ،
ولحن الصرخات المجنونة
الكلمات الطلقات تئز
الكلمات الكلمات تخور
الحفل الوحشى يبارك باسم الهيكل ،
باسم طقوس الرب ذبيحة هذا اليوم ،
يقدمها قربان ولاء مسعور
الكلمات الطلقات تمور . .
ويفور التنور
يختلط الصوت الواحد ، ينشق ، ويصبح أصواتاً
تتقاذف لعبتها
تتشابك
تلتحم الأيدى ،
تنهار حدود اللعبة ،
ينهار السور

هذه صورة مركبة واحدة ، وهى كذلك عدد من الصـور المتفرعـة فى صورة كبيرة ، يصعب علينا أن نلملم جزئياتها هنا وهناك ؛ ففى هذا الحفل تتحوّل الأظفار العطشى فى لحم الغائب دون ما رحمة ، وتتحول الأشياء الباطنية إلى قواطع مسنونة والكلمات والألحان وأشياء كثيرة إلى أقنعـة وسنابـك وطلقات تمـور . . إلى آخر هـذه الصور المتـلاحقـة.

والمدقق فى هذه الصـور يلحظ الصور التى يغلب عليهـا الطابـع الشخصى بمـا فيها من غـربة ، ومـا يتفرع عنهـا من مشاعـر الحزن والخوف وما إلى ذلك ؛ إذ إن الصور عند فاروق شوشة تتنـوع فيها العناصر بين حسية وطبيعية ، غير أنها فى نهاية الأمر تتحـول لتسقط بثقلها الغنائى على البوح الرومانسى ، أى ، البوح الذاتى فى المقـام الأول ، ولنر هذا فى الأشكال الآتية :





وهذا يعنى أن الشاعر هنا يحتفى بـالعناصـر الشخصية أكـثر من العناصر الطبيعية ، التى تستمـد تعبيرهـا الداخـلى من بلورة التعبير القيمى عند الشاعر ؛ وهو تعبير يجسد صوره دائما من هذه الغنائيه التى تعتمد على البوح ، وعلى الاحتفاء بالصورة التى تستمد جزئياتها من هذا الداخل بما يعكسه الخارج الحركى وليس الجغرافى بأية حال .

وثمة سمه ثالثة لا يمكن أن نفصلها بخاصة عن عناصـر الصور الشخصية عند فاروق شوشة ، ونقصد بها الصور التراثية التى حرص عليها رغم إيثاره الانحراف عن الصور الحسيه المفرطة فى الحس كما هو الحال عند شعراء العرب القدامى .

ولعل أهم ما يميز الصورة التراثية عنده احتفاؤه (بالأثر العام) فى القصيدة ، فعلى الرغم من تسلل الصور الفرعية فى نسيج القصيدة الواحدة ، فـإنه يـلاحظ أنه لا يخـرج عن إطار عـام فى نهاية الأمـر لا يجاوزه .

ويساعده فى تحقيق هذا أنه أحد شعراء المدرسة الحديثة ، أولئك الذين يحرصون على (الوحدة العضوية) فى القصيدة الواحدة بالتعريف

الذى عرفها به النقاد القدامى ، فعلى الرغم من نظمه (للقصيدة العمودية) أيضا ، فإنه لا يقع فى أسر المفهوم الذى يحدد لكل بيت أو أكثر فى القصيدة الواحدة معنى يختلف عن غيره من بقية أجزاء القصيدة ، وهو ما يحرص عليه أيضا فى الشعر التفعيلى .

فلنر هذا فى قصيدته (العيون المحترقة) ، يقول فى المقطع الثانى .

الشوق بحار ومدائن
الشوق عيون مسحورة
أطياف تولد كل مساء
وترف بقايا أسطورة
شطآن بلاد مغمورة
الشوق قلاع وسفائن
تمخر هذا البحر المائج فى قلبى
يحملنى
مادامت عيناك جناحىّ المزهوين
ينقلنى
للوعد الضامن فى شفتين
يبعدنى
لا أدرى كيف وفيم وأين ! (١٩٣)

إذ يلاحظ أنه يمضى فى سياق دائرى ليحقق وحده الأثر (الشوق بحار) ، ولا يلبث أن يغير السياق الدائرى إلى سياق جدلى (. . /الشوق طريق مسعورة) ؛ فمن التحول بين السياقين يتأكد لنا فى النهاية حرصه العام على وحدة الرسالة .وللتدليل على ذلك ، علينا أن نضع النموذجين فى أكثر من بعد :

الشوق بحار
مدائن
مدن مسحورة
أطياف تولد كل مساء
بقايا أسطورة
شطآن بلاد معمورة
. . مادامت عيناك جناحىّ
الشوق طريق مسحورة
تشغلنى
تسلبنى أبدا
وهما
فى عينى المحترقة

ويكتمل المقطع التالى ليرسم لنا هذا السياق الدائرى والجدلى فى تفاعلات عكسية مستمرة :

أملك أن أختار ،
ولكن ماذا أختار
الشوق الرابض فى العينين وفى الشفتين
والعمر الذائب خلف الوهم كطرفة عين (١٩٣/١٦٤)

وتقترب السمة الرابعة فى الصورة الشعرية من الاستعارات ، كما يطلق عليها فى النقد العربى القديم ، ومن الملاحظ أن شعره يعتمد على الاستعارات اعتمادا غالبا حتى لتتحول قصائد كثيرة إلى استعارات كاملة ، سواء جاءت مباشرة أو ضمنية . وقد يكون من المفيد أن نثبت بعض هذه الاستعارات قبل أن نفصّل دلالاتها :

١ - هل تطفىء غلتنا الكلمات
هل تملك أن تحملنا ، أن تجعلنا . .
أن تروينا فى لحظات
هل تملك أن تدفئنا
ما عادت تسقى شفتينا .
ما عادت تكفى قلبينا . .
ما عادت تطفىء هذا العطش المسعور (٢٩٨/٢٩٩)

٢ - ماذا ، لو تمطرنى عيناك بألف سحابة شوق !
وأنا كالعابد فى المحراب بقايا توق
أرشف ما يساقط من ثمرات القلب (٣٠٠) .

٣ - وقلنا : نحمل التذكار والأمس الذى فاتا
وجرحا خلف ماضينا دفناه
لعل يديه تنسكبان أفراحا وميلادا
يعيد الصحو والأنفاس للوهم الذى ماتا
ولكنّا حملناه
وقلنا : نسأل الخلان عن شىء نسيناه
لعل الصفْو يعوزنا .

وإذا جاوزنا كثيرا من القصائد والمواضع التى لا تفلت من الاستعارة ، لرأينا فى المجموعة الأولى استعارة واضحة ، حيث راح الشاعر يشبه الكلمات بالنار ، وحذف النار وأعطى خاصية خواصها ، وهى الإطفاء . كما شبه الكلمات بالماء الذى يغذى النار . وحذف الماء وجاء بشىء من خاصيته ، وهو الإطفاء ، ثم شبه العطش بالحطب الملتهب ، وحذفه ودل عليه بكلمة العطش المسعور .

وهو ما يعرف بالاستعارة المكنيّة .

والاستعارة التصريحية أيضا يمكن أن نجدها فى المقطع الثانى ، حيث راح يشبه العينين بالسماوات ، وحذف المشبه به (السماوات) وصرح بشىء من خصائصه ، وهو ، الأمطار .

أما المقطع الثالث فهو يؤكد مثل هذه الاستعارة ، حيث راح الشاعر يشبه (التذكار والأسى والجرح) بالشىء الذى يحمل على اليد ، وحذف هذا الشىء وصرح بشىء من خصائص الارتباط به وهو الحمل ، والاستعارة التصريحية واضحة هنا .

وحين نصل إلى السمة الخامسة فى الصورة الشعرية نجد أن هذه الصورة عند الشاعر تعتمد على التعبير والحركة أكثر من اعتمادها على عناصر الطبيعة . ونحن نجد هذا جليا منذ أولى قصائده التى كتبها فى ديوان (إلى مسافرة) ، وحتى آخر قصيدة اعتمدت عليها هذه الدراسة ، وهى القصيدة التى ألقاها فى مؤتمر المربد السادس فى بغداد بعنوان (يقول الدم العربى . .) ؛ حيث تدور الصور حول عدد من الخطوط تتحدد حول الحواس ، كما يبدو هذا أكثر ما يبدو فى انفعال الشخصيات ، الذى يولد الانفعالات الشعورية والحركة الحسية والنفسية ، مثل هذا المقطع :

تظل قعيدا تحور ، أما رحل القوم ؟ ها أنت

أفردت وحدك ، هذا الظلام اللعين عباءة حزن
حواليك تزحف ، تلتف ، يقعى عليك وينشب
فيك أظافره الهمجية ، مخضوبة
بسواد النجيع ، الظلام
اللعين يعشش ، مازلت وحدك تلهث ، أين المفر ؟
أمامك هول الدروب ، وخَلْفك ؟
ويلاه ! مازلت تنشد نجم السلامة !
وها نحن بعد اللهاث وصلنا ،
وبعد انقشاع غبار المعارك ،
بعد انفضاض السباق ، نعود ثمالة كأس ، (٣٦٥)

ونستطيع أن نشير إلى أغلب قصائد الديوان لنلمح روح الشاعر من خلال صوره الشعرية ، حين تصبح كلها صوراً شعرية تتفرع وتتجزأ لتكون فى إطارها العام (قصيدة واحدة) ، أو صورة شعرية واحدة . ويمكن أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة ونترك لفطنه القارىء التأكد من ثبات هذه السمة فى الصورة الشعرية عند فاروق شوشة :

١ - عندما يجتاحنا الحزن الرمادى
ونقعى فى زوايا القلب ، مكسورين ،
نجتر الحكايات القديمة . .
الأسى الفارغ يستيقظ من بين الدهاليز ،
ويصحو وتر الشجو ،
الكتاباتُ التى جفت على الأوراق ،
كانت ذات يوم صوتنا العالى ،
لفح الشوق ،
والرؤ يا الحميمة ،
خرجت منها وجوهٌ ، لفّعتها دورة الأيام ،
شاخت فى كوى النسيان ،
تحكى وجه بومة !
فى الجدار الأسود الشاخص ، نرتدّ ،
وفى قاع العيون الجوف ، نهوى ،
نكتوى من لذعة الذكرى
ومن وحدتنا فى ليلنا العارى ،
ومن هول انسحاق القلب ،
من طعم الهزيمة ! (المقطع الأول من قصيدة اعترافات الحب الخائب ، ص ٣٥٤) .

٢ - مَنْ كان وقتها بوسعه يرى
أبعد من مواطىء القدم ؟
لكى يدلنا : ماذا تُراه فى غد يكون !
ونحن فى دوامة الحنين والشجون غارقون
تلفحنا الأيام ، نكتوى بصهدها وبردها
ولم تزل تموج زهوة الحياة فى عروقنا وتحتدم
نسقط خائبين أو نقوم ظافرين ، لا يهم
محلقين فى السماء ، أو مضرجين فى الثرى
شعارنا فى رحلة الميلاد والوجود والعدم :
«الخبز والنبيذ يا صديقى العزيز
كلاهما لذيذ
فاغنم من العمر صفاء لحظة الحياة
مغموسة الأكناف فى الكفاف
ولا تكن عبدا لوهم الذهب الإبريز»
ونحن فى الطريق ، نمضغ الكلام والملال
فى انتظارما لا يجىء (٣٦٨) .

٣ - كان الشجر الساجى فى عينيها يبكى
تسّاقط أمطار الشجْو ،
وتخضلّ جراح وئدت خلف السمْت المتماسك ،
عمراً طال ،
الشجر الباكى يرحل ، يسحب أستارا كانت ،
وظلالا شوهاء
ويكشف عمق الهاويتين الجاحظتين ،
الفاغرتين فماً معتلاً ، لا يحكى
ماذا بعد من الأيام ؟
الشجر الساجى نام
وانطفأت جذوات النقمة فى القلب المقرور
وتهيأت اللحظة للإغفاء ، فمن يدرى ما طول الغفوة
ما عمق الذكرى السوداء !
(ق ١ من قصيدة : كان . . وكان ، ص ٣٨٣)

٤ - أخيرا
يقول الدم العربى : تساويت والماءَ
أصبحتُ :
لا لون ،
لا طعم ،
لا رائحة !
أخيرا . .
يقول الدم العربى : رخصتم
وأرخصتمونى . .
أسيل
فلا يتداعى ورائى النخيل
ولا ينبت الشجر المستحيل ،
ولا يتراءى السبيل . .
أسيل
أروّى الشقوق العطاش ،
وأسكب ذاكرتى للرمال ،
فلا يتخلق وجه المليحة ،
أو وجه فارسها المستطار ،
وأنزف حتى النخاع ،
وينحسر المد ،
تنبت فوقى حجارتكم ،
مدناً تَتَمدد ،
أو تستطيل . .
ولكنها أضرحة !
(من قصيدة يقول الدم العربى ، مهرجان المربد ٦) .

فكما نرى ، فإن هذه الصور تعبيرية أكثر منها تجريدية ، وتغلب

عليها الحركة أكثر من أسداف الخيال أو الأشباح الوهمية .

وقبل أن نتوغل فى البنية التراثية بشكل مباشر ، لابد من وقفة خاطفة حول بعض الصور الشعرية التى ترتبط بالصور الحكائية ودلالاتها .

٢ - (د) الحكاية والبنية :

لقد كان استخدام القيم التعبيرية الحديثة فى هذا الجيل أظهر من الجيل الذى سبقه ؛ إذ حاول هذا أمل دنقل ،وما حاوله أبو سنه وعفيفى مطر ، ثم جاء فاروق شوشة لتجربه الاعتماد على الشعر الدرامى ، أو الحكاية ، فى البنيه الشعرية لتأكيد الصورة ، فراح يستخدم تكنيك السينما ، ويُفيد من بقية تكتيكات الفنون السبعة الأخرى.

ويمكن ان نجد هذه الظاهرة عند الشاعر كثيراً . فإذا استثنينا المساحات الصوتية المحددة فى شكل نقاط سوداء بين عدد التفعيلات خلال سطر أو أكثر ، وبين كل تفعيلة وتفعيلة أخرى فى المقطع الواحد ، فسوف نعثر على عديد من هذه الظواهر الدرامية التى يمكن أن نتوقف عندها كثيراً .

من أهم هذه الظواهر الاعتماد على الصور المتحركة والغنائية بشكل لافت كما هو الحال فى قصيدة مثل (تحت ظلال الزيزفون) ؛ فحين كان الشاعر يزور جمهورية ألمانيا الديموقراطية كان عليه أن يقف أمام وجه مدينه برلين المشوه ــ بعد الحرب العالمية الثانية ــ ليثير حديث الحرب فيه كثيراً من كوامن الشجون ، فيقول فى المقطع الأول :

هذا . . أخيرا . . وجهك المضرج الحزين
وجهك يابرلين . .
بعد انقشاع الحلم ، والدخان والسنين
دامعة العينين ، تنهضين من حطامك المهين
تُتوجّين بالسلام فجرك المنور الجديد
وتغرسين وردة بيضاء ، فى حقول الطيبين الوادعين .
. .
وتمسحين عن جبينك العنيد ، ثأرك العتيد
وتنفضين الظلم ، والدمار ، والأنين (٢٢٢)

والقصيدة طويلة ، ولا يكاد يمضى المقطع الأول الطويل أيضا ، حتى نرى الشاعر فى المقطع الثانى يتلمس فى (الفلاش باك) الزمن الغابر ، حين تفتح عين العدسة على الداخل/القرية المصرية ، وليس الخارج/برلين الحرب ، فإذا نحن فى مصر الأربعينيات وقد اشتجر الخلاف واشتدت الحرب بين الحلفاء والألمان ، فتدق فى ذاكرة الشاعر أجراس الذكرى ، وتتسرب المرثيات :

أحلم . . فى طفولتى . .
بوجه جدتى (حبيبة) . .
وكنت طول الليل ملء حضنها أنام
وفوقنا ، تسّاقط القنابل الثقال تقرع المدى
فنلتصق . .
وأحتوى ، بقبض صدرى الصغير ، صدرها الكبير
كانما أنفاسنا معا ، تذوب ، لا نحس أننا سنختنق

فالخوف جاثم على صدورنا ، يجوس فى دمائنا . .
وملء ساحة الظلام . .
الخوف جاثم . . ولا مفر
تسألنى مرتاعه العينين ، جازعة
عن قصة الحرب ، وعن ويلاتها الرهيبة . .
ومن ترى سينتصر ؟
وكنت يومها ألعثمُ الحروف ،
صانعا منها حكاية عجيبة . .
وصورة مخيفة للويل والثبور . .
وأقرا الصحيفة التى أتى بها أبى
مفسّرا خطوطها الحمراء والسوداء
و خاطرى مفزع يدور . .
« الحلفاء يزحفون »

ولا يلبث الشاعر أن يعود مرة أخرى ، إلى زمنه ، ليحاول رسم (بورتريه) للشاعر الألمانى المعروف ، جوته ، يقول :

رأيت « جوته » العظيم سائرا يختال فى (فايمار)
تحت ظلال الزيزفون
يصافح الزهر ويسمع الأشجار
وينتقى من باقة الصبايا
زهرته الريفية الوديعة .

ويظل الشاعر سادرا فى وصفه لشاعره الألمانى فى بكائه فى معكسرات الاعتقال ، وفى أفران النازى ، وفى البكاء والصياح .

ويمعن الشاعر أكثر فى حاضره ، فيلجأ إلى تثبيت (الكادر) للمرثيات أمامه ، ويضيف إلى هذه الأشكال الدرامية شكلاً دراميأ آخر حين يضيف عنصر الحوار بينه وبين زميل آخر ، وبين هذه الأصوات المبهمة الآتية :

وتتعدد خطوط الجمل اللحنية فى ثنايا قصائد أخرى كثيرة ؛ فهو يحرص أحياناً على أن يضع مقاطع قصيدة واحدة من خلال ثلاثة تنويعات على لحن واحد) فهو يضع لكل مقطع عنوانا جانبيا (وجه مدينتنا/صف شعورك ، أسائلكم) ، فى وقت يجعل لكل مقطع صوتا عروضيا مختلفاً حسب حالة البوح الشعرى ، ليمضى اللحن كله فى شكل (كولاج) تتباين فيه الأشكال والشرائح ، ولكن لتتشكل فى المنظور الأخير لوحة واحدة .

وهو يحرص بعد ذلك على تنوع الحوار وإثرائه فى القصيدة الواحدة مثل هذه القصيدة التى ترخر بالنداءات والإجابات ، والتى توضع حينا بين القوسين ، وحينا آخر خارج فضاء التحديد ، ففى قصيدة مثل (المغنى . .) نقرا مثل هذه العبارات .

(كان يغنى/يُعول فى صحن المسجد/ يجأر بالصمت المخنوق ، ويجهش بالدمع الأسود/ينسكب الحزن ، وتنغرز اللحظات القاطعة النصل ،/تغوص السكين ، الرأس يسيل ، الرأس يميل/الخطو المشدود المتوتر يصغى ، يثاّقل . . يدنو من قلب المشهد/نغمة الصوت تبين ، تُردّد :/يثرب ،/مكة ،/ومحمد/ضائعة فى سيل العجمه ، فى لفح مباخر وعطور/ياالله . . /صوت يتردد فى الصحن المهجور/فتميل مآذن توشك أن تركع/وتئن منابر ــ كانت تسعى صوب إمام الدنيا والدين/. .) (١٩٩) .

وفى القصيدة التالية مباشرة لهذه القصيدة ، بعنوان (فى المصيدة) تتكثف هذه العناصر الدرامية أكثر ، فلنقرأ :

ـ « من ذا رماك هنا ؟
وكيف تأرجحت قدماك بعض هنيهة ثم انحرفت
ونسيت يومك
والذى قد كنت تلهث خلفه
لما انحرفت
عارٍ
وصوت القوم يقبل ، خطوهم نحوى يئز
حشاى يسقط ، آه ياهول الفضيحة لا تعجل
كيف لى أن استر القبح المشين .. الخ (٥٠٥/٥٠٦) .

ولا يفوتنا أن نلحظ فى القصيدة نفسها ظاهرة أخرى تعمق من الصورة متمثلة فى هذا التكرار الموحى للكلمات ؛ ففى مقطع واحد ، وفى مواضع بعينها ، تكرر كلمة (عارٍ) بإيثار درامى ، وفى موضع آخر يُكتبّ مقطع أكثر إيحاء ، ودلالة فى هذا الصدد ، لنقرأ :

ونظرْتِ لى ،
ونظرتُ
ـ « هل حقا إلىّ أنا نظرْتِ !
وابتسمتِ عيونك ،
وابتسمتُ ، طربتُ ، باللحظة المعطاء
واهتزت يداك ، أشرْتِ لى ؟ أم أن
أوهامى تخيل لى : أصدق ؟ لا أصدق !
أنتِ : وافرحى !
صعدتُ ، ركبت خلفك فى الزحام دفنت رأسى
كنتُ أسند نشوتى الكبرى بأنك لى
تبعتك (ص ٤١٠) .

وقد تكون أكثر القصائد حرصا على البعد الحكائى وإيغالا فيه قصيدة (شاعر الربابة) التى ننقل بعضها هنا :

ومرت عليك وجوه الأساطير
تنفخ فيها ،
تزوقها كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،
لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،
وحبكة لحن القرار ،
إذا انفعل القوم بالخاتمة
وما جوا ،
نشاوى التلهف ــ
منجذبين إلى مقدم الفاجعة
ويفتك أبطالك الفاتحون
ويصطرعون ،
يخوضون هول المصير ،
ويلتحمون
على وترٍ فى ربابة !
وينهمر الدم :
تنطلق الصرخة الجائعة
لوهم البطولة ،
للفعل ،
للهمة الضائعة !
ويعلو النشيج ،
ويعلو الهتاف ،
ومازلت تصعدُ ، ترقى الخيال ، وتصعد

وتتسلل مشاهد القصيدة من خلال وتر الربابة لنرى هذا (المونتاج المتوازى) الذى يمضى خلاله فعل شاعر الربابة (من حيث هو فعل) ، وفعل شاعر الربابة (ومن حيث هو معنى) تتزاحم فيه الصور وتتراكم فيه النداءات والضمائر والجمل إلى غير ذلك مما يكون من شأنه أن يعبر بالفنون السبعة خلال فن الشعر من خلال بعده (الغنائى) ، بخاصة ، مما يترك انطباعا بأن القصيدة الحديثة وجدت فى الدراما أحد الحلول التى تؤكد ، أنها ، لن تمضى إلى طريق مسدود فى هذا الزمان .

وسوف تلح علينا الظاهرة الدرامية إلى مدى بعيد حين نصل إلى تأثير الصوت والترنم فى البنية الشعرية .

٣ - (هـ) الرمز

يمكن أن نميز فى صدد تحديد الرمز بين مرحلتين مهمتين فى تاريخنا الحديث :

المرحلة الأولى التى سبقت السبعينيات ، وهى المرحلة التى يتميز فيها الشعراء الرواد فى مدرسة الشعر الحديث ، الرمز وتوظيفه ، أما المرحلة الثانية ، فهى المرحلة التى شهدت الإسراع نحو الردّة إلى السيريالية والرمزية التى تصل ، أحيانا ، إلى حد الغموض والإبهام .

ويلاحظ أن ظاهرة الرمز فى الشعر ، بخاصة ، تختلف عنها فى القصة أو المسرح . ففى الوقت الذى راح يغفو فيه أغلب شعراء السبعينات ــ من الموجة الثالثة ــ فى هذه الميتافيزيقية التى التمست فى المغامرة الشكلية و (انفجار) اللغة ، كما يقال ، ملاذا لهم من هول التغييرات التى صكت أذهانهم منذ هزيمة ٦٧ ، فإن كتاب المسرح والقصة القصيرة ، بخاصة ، لم يستسلموا لهذه الحالة . بل يمكن الإشارة إلى أن كتاب المسرح والقصة فى هذه الحقبة الأخيرة قد تخلصوا من حالة (الوجودية) التى عاش فيها أقرانهم من كتاب الشعر ، وراحوا يلجون آفاقا جديدة لا تفتقد الرمز ، ولكنها لا تغلو فيه قط .

ومن هنا نستطيع فهم شعر فاروق شوشة بوصفه أحد شعراء الستينيات ممن عاشوا مرحلة ما قبل الهزيمة ــ ٦٧ ــ فأرهصوا لها واكتسب شعرهم نوعا من الرمز التصريحى أو الضمنى ، ثم استمروا يبدعون فيما بعد مرحلة الهزيمة فاكتسب شعرهم لوناً من الرمز الذى يقترب من الغموض الفنى وليس الغموض الذى يؤدى إلى القتامة ، ويدفع إلى الإبهام .

ولقد تعددت مستويات الرمز عند الشاعر هنا فى أكثر من مستوى يتوائم مع الفترة الزمنية التى عاشها ، وعبر فيها عن عالمه الفنى أو الدلالى .

وإذا استثنينا المستوى الصريح الذى يمكن ألاّ نجده كثيراً فى شعر

الشاعر هنا ـ إذ تقتضى الضرورة الفنية العبور عليه إلى مستوى آخر ـ فسوف نجد أنفسنا أمام المستوى (الفنى) ، الذى يرقى إلى مستوى (الدلالة الفنية) للنص ، وهى دلالة عامة يمكن أن نجدها فى عديده من قصائده ، وبخاصة ، تلك التى كتبها فى الفترة التى سبقت هزيمة ٦٧ .

ويتبلور الرمز عنده فى الفترة الأولى على شكل (نبوءة) ، دفع إليها هذا الواقع المرير بما فيه من دواعى الخوف والإحباط ؛ ليسهم فى استشفاف الآتى . فإذا بالنبؤة ، تصبح ، الحلم ، الوحيد ، الذى يمكن الفرار إليه من هذا الواقع . وهذا الاستشراف يمكن أن نجده فى عديد من قصائده فى هذه الفترة التى بدأ منحنى الاتقاء فيها يهبط منذ بدأ النظام حملة اعتقال ضخمة ، ضمت فيمن ضمت عدداً كبيراً من المفكرين والمثقفين الذين وجدوا أنفسهم فى السجون عام ١٩٥٩ ومالبث أن راح الانفصال عام ١٩٦١ يعصف بكل مرافىء الحلم إلى الغد .

وفى هذه الحال التى يمتزج فيها الحدس بالغربة ، نجد الشاعر ينظر إلى الحاضر على أنه من بواعث (الأزمة) التى توشك أن تلحق بكل شىء ، بل ويمكن القول بأن الشاعر فى هذه الفترة المبكرة من الستينيات تمثّل الأزمة الآتية فى صيف ٦٧ ؛ فقال فى قصيدة طويلة بعنوان (دعوة إلى النسيان) :

واعجبا . . تبدّل ما صنعناه
فامسى محض تذكار وصرنا بعد نخشاه
دموع بكائنا . . من ذا يكفكف فورة الطوفان
ويمسح وجهنا المطموس بالعار
ويحملنا على كفّين صامدتين للنار
وغافرتين . . للنسيان (٧٣)

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة التى تؤكد الدلالة الضمنية لما يحدث وما سوف يحدث . والرمز هنا لا يكمل الصورة الفنية وتداعياتها بقدر ما يؤكد الدلالة ويعمقها . يقول فى القصيدة التالية مباشرة وقد اختار لها لون الرماد (تحت سماء رمادية) بما يصور دخيلة الشاعر ودرجة القتامة داخله

يالى ! .
وقد تقصفت على سياحنا حدائل الهشيم
وانهار ما خلناه مرة عزاءنا
لما عرفنا صوته ووجهه الدميم
فلم تعد تشدنا سبقاننا
يؤ ودنا العبء الذى رمى بنا(٧٣)

نسوخ فى مخاضة الشتاء
فننحنى . .
مكابرين . . نمسك الهواء
عارية ظهورنا
تلسعها سياط كبرياء
ياويلنا وأوجه الإساة لا تريم
لو كان يجدى مرة حديثنا العقيم !
من بعد أن تمزقت وحشرجت حلوقنا
لعله يعود صوتنا القديم (٧٣)

ويرسم المقطع الأخير صورة صادقة رامزة إلى الغد فى منتصف الستينيات :

أجناسنا شتى . . حديثنا شتات
لن يسمع الذى تقول من سمعْته يقول
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات
ولن يمدّ طرفا من حمّلته وفات
فكلّ ما تبقى فى أكفّهم فتات
وليس ثم سا..ىة . . ولا دليل
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنهم ، بكاؤك اليتيم أغنيات ! (٧٩)

والبحث عن صوت قديم فى زمن قديم (= غثيان الجديد ومأساته) ، يتحدد لدى هذا الشاعر أكثر من الجيل الذى سبقه . فبينما كان الجيل الأول يحيا فى (غربة) هذا العالم الذى صنعه فى الغالب ، إليوت ، على المستوى الفنى ؛ وهو ما يعنى أنه عالم ينتمى إلى الداتية التى ترتبط بهاجس مؤداه ، أنه مهما حدث فى هذا العالم من بؤس وضياع واستلاب ، فإن حركة الواقع المرتبط بالقصيدة ـ داخليا ـ تشير إلى حتمية انتصار الإنسان . هذا هو الجيل الأول . أما هذا الجيل ، فإنه لم يكن يسيطر على ممثليه سواء أكان أدونيس أو بلند الحيدرى أو السياب بعد تحوله إلى الماركسية ، ثم فاروق شوشة فى مصر . . لم يكن يسيطر هذا الإحساس الذى يرتبط بالذات ويتمدد فيها بأية حال .

لقد استطاع الشاعر المصرى ، بمعزل عن عقيدة تفلسف الأشياء ، ان يعى واقع هذا العالم العربى المتشرذم ، واستطاع أن يترجم هذا الواقع ، ليس على مستوى (الوجودية) أو (الملل) ، وإنما على مستوى الحلم ، أو (النبوءة) التى جهد أن تصل إلى أسماع مواطنيه :
أجناسنا شتى . . حديثنا شتات .

ونستطيع فى قصائده التى أعقبت هزيمة ٦٧ مباشرة أن نراقب كيف وصلت درجة الخوف من العدو والتنبؤ به إلى ذراها . ففى قصيدة مثل (فلتنزل الستار) !! ترى كيف انتهى الشاعر انتهى إلى مشارف الهزيمة (ماديا) قبل أن يصل اليها الوطن ، فى وقت كان الإعلام العربى لاهيا بمعاركه الموهومة بين عدو يقظ ، وشعب غافل . يقول الشاعر فى المقطع الأول :

يوماً خرجنا
نحمل الحياة فى أكفنا . .
نديةً وجوهنا بلمسة الأمان
نجمع من حصى الدروب كهفنا
ومن معاول الشتاء قمحنا
ونوصد الطريق فى مفازة الأحزان
بالسذاجة الخطى وغفلة الصديق ؟
نسأل كيف غاب قاطع الطريق !
وأخطأت صدورنا يد الجبان
وكيف لم تشعل أصابع الزمان
لواعج الأحقاد . . والحريق ؟
كيف نجونا من تعدد الوجوه والألوان

يوما خرجنا
شوفنا الطفل يداعب النسيم
وينبت السلام فى دروبنا . .
وحين عدنا .
لم يكن يهتز فى جرابنا القديم
غير بقية من الأسى
وهيكل من الرجوم
وغير بسمة تساقطت

(١٣٣ ، ١٣٤)

بقية القصيدة يمكن أن تضع بين أيدينا عـددا من الإشارات الرمزية الصريحة ، تمتد مع تكرار بعض حروف الرويّ ، وبعض الأصوات والحروف ، بشكل نستطيع عمعه أن نخلص به إلى العلاقة الداخلية القائمة بين المدلول والمنطوق ، كما نستطيع مراقبة تفعيلة « الرجز » من حيث حركات الإشباع مما يستلزم الوقف عندها قبل إكمال البيت ، أو تعمّد إلى بتر التفعيلة ، أوما إلى ذلك .

ثمة أمر آخر يؤكد اختلاف الرمز عند الشاعر عن غيره ؛ وهو اختلاف تؤكده تجربته الذاتية التى تمتد لتحتوى تجربة الوطن ، وتطوى تجربة الكون وهمومه . إن فاروق شوشة ، الذى جاء إلى القاهرة يحمل فى أعماقه طفل قرية (الشعراء) ، كان عليه أن يحل هذه التجربة الأولى محل التجربة التالية العاتية فى المدينة .

ولأن هذا كان صعبا ، فقد كان عليه أن يبحث عن مساحة مشتركة تمكنه من العيش فى المدينة دون أن يفقد القرية ، وأن يمتلك المدينة والقرية معا !

كان عليه أن يبحث عن القرية فى المدينة أو أن يتشبث بها .

ولأن رواسب التجربة الأولى مازالت ثابتة فى كيانه ، فلم يكن ليستطيع أن يستبدلها بتجربة أخرى من هذه التجارب التى دفع إليها كثير من رواد المدرسة الحديثة ؛ فهو لم يكن ليستطيع أن يجارى - كبعض شعراء الجيل الاول - رموز إليوت و (معادله الوضوعى) ، ومن ثم ، لم يجد أمامه غير الارتداد ثانية خلال رموزه الشعرية إلى قرية الشعراء .

وبشكل مباشر ، لقد أصبحت القرية بما تمثله من رموز (عربية) ثرة ، هى المعين الذى راح يرتشف منه بعض خطوط السيريالية الدلالية بخاصة .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نطابق ببساطة بين عديد من الرموز المباشرة أو غير المباشرة ، الجزئية والكلية ، التى ترتبط جميعها بالتراث العربى الذى يستمد ينابيعه من البكارة الأولى فى القرية المصرية . ومن هنا ، لم يكن غريبا أن نلتقى بعديد من التعبيرات التراثية أو الأسماء أو - حتى - الاماكن . إننا نقرأ فى شعره عبارات عربية خالصة مثل (ألوذ ببابك/يعول فى المسجد/سنابك الخيول/صهوة ذاك الحلم) كما تعددت لديه ألفاظ الفارس والحصان والخيمة وشيخ المسجد أو (شيخنا الجليل) كما ردد كثيرا . كما نقترب أكثرعند إحلال الشخصيات محل المعانى التى يريد تاكيدها ؛ وهى شخصيات تنتمى أيضا للتراث من امثال : أيوب ، السندباد، أبو تمام ، صلاح الدين ، المتنبىّ ، سيف الدوله ، أبو العلاء المعرى ، عبلة ، الشيخ نظام الدين .

ولعلّنا لا نغالى كثيرا إذا اعتقدنا أن (المتنبىّ) ، على سبيل المثال ، وصفه شاعراً عربيّاً له موقف ، مازال يعيش بيننا حتى اليوم . ويمكن أن نستيعد التاريخ - تاريخ المتنبىّ وتاريخ الشاعر - لنتاكد ان قاسماً مشتركا يجمع بينهما فيما يتمثل فى هذا ، الزمن العربى الردىء . وليس بعيدا عن هذا ، دلالة الامكنة التى تتردد كثيرا عنده : حطين ، صفين ، نابلس ، عمورية ، معرة النعمان ، السند والهند ، ما وراء النهر ، قرطبة .

لقد كان على فاروق شوشة أثناء صدامه مع واقع المدينة «الغث» ان يرتد (لا شعوريا)إلى واقع المدينة « الحلم » ؛ ليرى فى جذور هذا الواقع رموزا تراثية مازالت تتسرب فى أعماله ، وتتعامل مع واقعه بعيدا عن إغراء الرموز الإغريقية أو المؤثرات الغربية والإليوتية .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن كثافة الرمز قد تصل بنا أحيانا إلى درجة من الغموض الشفيف . لكن بإعادة النظر ، يتأكد لنا ، أنه لا يصنع بينه وبين (جسد) النص جدارا بقدر ما يضيف إليه ستارا من الغموض الذى يؤكد الضروره الفنية .

على أن هذا الموقف يتواءم كثيراً مع طبيعة العصر الذى يحيا فيه ؛ إذ لم يصل فى هذا الرمز إلى درجة الوضوح الذى عرف به الشعر الكلاسى ، وإنما إلى درجة الغموض الذى دفعه اليه عصره .

وهذالا يرتبط بالعصر بقدر ما يرتبط بطبيعة القيم التعبيرية التى يدفع إليها العصر ؛ فلم تعد القصيدة فى هذا العالم الجديد تهتم بالمعانى المجردة وحدها ، وإنما ، أصبحت ، تمثل حالة (مركبة) أى ، به إحكام حالة تترجم الواقع والأخيلة والمجازات والصور الشعرية إلى ما يمكن به إحكام حركة المد الفنى والوصول به إلى لحظة الذورة .

وهذا يعنى أن فاروق شوشة لم يقترب ، قط ، من غموض السبعينيات وتخبطها ؛ فالغموض لديه كان يتميز بأن له (وظيفة) ، ولم يكن بالضرورة (غاية) ؛ كما لم تسلمه هذه الحالة (الفنية) إلى حالة من العزلة كالتى عرفها بلند الحيدرى وتوفيق صايغ من الجيل الذى سبقه .

٢ — (و) التراث

لم يكن ميل جيل فاروق شوشة إلى التراث بالقدر الذى بدا عند البياتى وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، أو — حتى - جماعة أبو للو من قبل ، وإنما حرص أكثر على (تأصيل) عناصر هذا التراث ، متخذاً هذا الموقف ، من منطلق الانتماء الفنى والفكرى .

والسمة العامة عند الجيل السابق — كما أسلفنا كان التأثر بالأسطورة الغربية ، وبالتحديد الإغريقية منها . ونستطيع أن نراجع أعمال هذا الجيل لنلاحظ زخم الإشارات والاستشهادات التى تنتمى لغير التراث العربى ؛ فصلاح عبد الصبور فى قصائده وكتابه (تجربتى فى الشعر) ، وادونيس فى (محاولة فى تعريف الشعر الحديث) و (زمن الشعر) ، والبياتى فى قصائده الأولى بخاصة ، وتجربته الشعرية التى كتبها ، ونازك الملائكة فى بدايات ديوانها (شظايا ورماد) ، ونزار قبانى فى

قصائده الأخيرة . يمكن أن نرى لديهم هذه الروح التى تتعامل مع الأساطير الإغريقية وخرافاتها . وامتدت دائرة التأثر إلى الغرب فدخل دائرة التأثر : إليوت ، وإدجار الان بو ، وورد ورث ، وكولردج وغيرهم .

وقد انسحب هذا بالتبعية على اللغة والصور والحكائية وما إلى ذلك .

والجيل الأول يختلف فى هذا عن الجيل التالى له فى كثير .

فعلى الرغم من أن فاروق شوشة كان قد تعرف على كثير من أساطير الإغريق (فى الحب والجمال بخاصة) منذ فترة مبكرة ، كما عرف عدداً كبيراً من الكتابات الغربية كسابقيه ، فإن العود إلى الأصول العربية وأساطيرها كان الباعث الرئيسى وراء توجهاته الشعرية ؛ إذ حاول الابتعاد عن هذا العالم الغريب ، والاقتراب إلى العالم المتأصل فى وجداننا جميعا .

لقد كان الجيل الأول يعتقد أن الانتماء إلى التراث العالمى هو واجب الشاعر ، فى وقت اعتقد فيه الجيل الثانى ، أن الانتماء للتراث هو الهدف الأول والأخير .

ومن هنا فإن الانتماء التراثى عند فاروق شوشة اتخذ أكثر من صورة ، سواء بدا هذا فى التماس الأسطورة العربية أو التماس اللفظة العربية والحفاظ عليها كما رأينا ، وما تبعه من خصائص العبارات والمجازات ، ثم تباين الأصوات الفنية وتميزها .

ويبدا أن الزمن التراثى الذى احتل المكانة الأولى فى ذهن الشاعر كان العصر العباسى (زمن واحد) ، وتلاه زمن ميّت ، يصل إلى خمسمائة سنة ، حتى جاء العصر الحديث ، فبدت إرهاصات التعبير الفنية الان متسقة مع نشدان زمن آخر فى العقل الجمعى (ليس فى الواقع) ، تسلل من خلال شعره ليرسم أملا ضائعا أو حلما يبحث فيه عن أمل ضائع .

وعلى هذا النحو ، فإن التجديد (= التأصيل) الذى راح الشاعر ينشده فى القصيدة العربية لم يأت من فراغ أو لم ينصب على عنصر الفنية فقط ، وإنما كان متسقا مع التمرد على الأشكال الدخيلة التى تمضى فى رحاب التغريب ، ولا تصب فى تيار التراث . ومن هنا ، فإن تجديد البنية التراثية عند الشاعر ارتبط بعاملين : التمرد على الأشكال المعاصرة ، أو السابقة عليه فى مدرسة الشعر الحديث ، مواكبة الواقع الدلالى الجديد الذى وجد نفسه فيه . فالهدف من تأكيد (تأصيل) القصيدة هنا كان لتأكيد صوت (الهوية) الاجتماعية أو القومية .

بتعبير آخر ، فإن إيثار الذات كان راجعا إلى الارتباط بروح التراث العربى فى الوقت الذى كان راجعا إلى الارتباط بروح العصر والابحار فيه .

وسوف نرجىء عدداً من مظاهر المستوى الصوتى إلى موضع آخر ، لنتوقف قبل ذلك عند ظاهرة أخرى من ظواهر إيثار التراث ، وهى ظاهرة الأسطورة .

والعود إلى الأسطورة عند الشاعر آثر خطين مهمّين :

١ ـ استلهام الأسطورة القديمة ،

٢ ـ خلق الأسطورة الحديثة ،

وقد كان استلهام الأسطورة العربية متصلا بصفة خاصة بما توامم مع إبحاره إلى الذات . كان يتوسل فى هذا بمعنى عام له هدف ثان أو (كود) ، يستخرج من إيحاءاته المتباينة . وقد كانت الأسطورة ، كما يقول بارت ، لها نظامان من العلامات ؛ احدهما لغوى ؛ وهو الكلام الذى تستند إليه الاسطوره لتبنى نظامها الخاص ؛ والآخر ما أسماه ما وراء الكلام ؛ فهو (خطاب) لغوى آخر على اللغة الاولى ، وعلى هذا ، يجب التنبّه إلى هذه العلامات الخفية التى تتراسل دائما بين الأسطورة وما وراء الأسطورة .

ورغم أن بارت أكد على ضرورة الربط بين المستويين : العلامة واللغة ، فإننا آثرنا هنا أن نعالج شعر فاروق شوشة على أنه مادة أيديولوجية فقط ؛ وهو المعنى الذى تستنبطه من البنية الفنية لا الدلالية .

ونستطيع أن نجد فى (أيوب) أولى هذه الأساطير التى ولج اليها الشاعر منذ فترة مبكرة . ولأن الأسطورة لها علاقة خاصة بحالتها غير العلاقة الأولى ، فإننا يجب أن نتنبه ونحن نقرأ هذه الأسطورة ، أو القصيدة ، (من سفر أيوب) ، إلى أننا نحيا فى هذه العلاقة الخاصة التى تتماوج بين مستويات الذات والجماعة .

وهذه العلاقة الخاصة نعثر عليها فى عدد من الملاحظات التى نجملها فيما يلى :

(١) استخدام ضمير (الجمع) قبل استبداله بضمير الحكى (المخاطب فيما بعد) .

(٢) تباين الدلالة الشعرية بين الخاص والعام فى السياق الشعرى .

(٣) التنقل مع تنويع الدراما بصوت مختلف فى كل مرة ، وهو ما يبدو واضحا فى تباين الشكلين : العمودى والحر ، والتباين بين كل مقطع وآخر .

(٤) اتساع دائرة التعبير القيمى مما يؤكد التزام الشاعر بالشعر العمودى فى البداية .

ولا نخفى الإشارة إلى قدرة الشاعر وتمكنه من أعاريضه ورويه مما يمكن القول معه إنه حاول ألا يهبط إلى قاع المغامرات الشكلية الحديثة ، ومن ثم جاء حرصه على روح الموسيقا العربية .

وهو لا يتوقف عن بعث الواقع التاريخى أو الأسطورى فى حاضره ، فهو دائم التنقل من السندباد إلى سيف الدولة إلى أبى تمام إلى أبى العلاء وغيرهم .

إن عنترة يحمل عنده الذات والكون . فعلى الرغم من بحثه عن الحرية ، فإن الحرية فى فقدانها تصبح رمزا عالميا للإنسان المظلوم :

> ياعبل . . ياحريق
> ياأملا رفّ ودار واستدار فى خفوق مهجتى
> هدهدته طفلا على مدارج الثرى
> وحين شبّ ، شبت الحياة فى عروق صبوتى
> منفتحا على رغائب الشباب وانطلاق زهْوة المتيم الشجاع
> . . . .
> يدعون : ويك عنتر القدام . . كن لنا

لعبلة المنى ، لعبس ، للعرب
لكلّ مظلوم مطارد يقتاته الحمام والظلام (١٤٨/٢٤٩)

ولأن الواقع التاريخى لا يكفى لتأكيد الواقع المعاصر ، فالشاعر لم يتردد فى خلق الواقع الأسطورى ، أسطرة الحاضر ، بما يمكن أن يؤدى مهمته ؛ فبغداد يمكن أن تتحول الآن ، وعلى صوت انتفاضتها الحرة إلى شىء أشبه بالأسطورة :

شىء يولد كالأسطورة
يولد فى أعماق بلادى
شىء ياعينى المبهوره
يتفجر فى وهج الشمس
أرض صامتة تتكلم
كفّ بالأفراح تسلّم (١١٥)

وتتداخل فى النسيج التراثى كثير من عناصر الدلالة من طريقة الصياغة أو شكل الصورة أو تنوع الأصوات الموسيقية ؛ إننا نجده يستخدم الشكل الجديد ، على سبيل المثال ، فيجمع فى قصيدة واحدة بين الشكل العمودى والشعر الحديث ، فلا نكاد نحس أنه يخرج عن الشكل التراثى :

أجيئك ،
مزدحما بالوعود ،
مضيئا كدائرة البرق ،
منتظرا لانهمار السواقى ،
ألاصق عربى بجدران عزلتك الموحشة .

نلحظ هنا روح التراث فى النسيج الشعرى ؛ فالوزن من (المتقارب) يتهادى بشكل محكم ، ويتقارب أسلوب الشطرين من التفعيلات التى تتداخل فى جملة شعرية واحدة . وقدرة الشاعر هنا فى نظم الشعر الحديث تؤكد قدرته فى نظم الشعر العمودى لو أراد .

ويتبقى أن نشير إلى أن استخدام التراث عنده لم يقع فى محظور التجريد أو التجريب كما فعل عديد من الشعراء المعاصرين ؛ فمن الملاحظ أن عدداً كبيراً من أولئك الشعراء يستخدمون الشخصية التراثية أو التاريخية قناعاًمنفصلاً تماما عن الحاضر ؛ قناعاً يحمل اسم التراث ولا يحمل دلالاته ، مما يزيد الهوة دائما بين التراث والحاضر .

إن صلاح عبد الصبور ، على سبيل المثال ، راح يستخدم الحلاج ، فى المسرحية التى كتبها بهذا العنوان بقناع مجرد ، بعيداً كل البعد عن عالم الحلاج التاريخى ؛ وإن حاول أن يتقمص قصة الحلاج من بعيد فى وقت كانت فيه شخصية (الحلاج) ــ وهى شخصية تراثية إسلامية ــ تحمل زخما من المعانى لا يمكن تجاهلها قط . كما أن « أدونيس » راح يعلو فى هذا المضمار أكثر ؛ ففى قصيدته التى تحمل اسم الحلاج ، لم يكن للحلاج فى الواقع أية علاقة بمفهوم هذه القصيدة أو دلالاتها ، اللهم إلا ، باستخدام الاسم فقط ، بينما حاول فاروق شوشة ، حين راح يستدعى كثيراً من الشخصيات التراثية ، ألا يفصل بين الوجه والقناع .

وإذن نستطيع تلخيص عنصر التراث عند فاروق شوشة فى أنه يحتفى بالشخصيات غير مباعد بينها وبين ملامحها وبيئتها التراثية ، كما راح يحتفى باللغة بوصفها رمزا لتأصيل الهويّة العربية ، كما أن صوره الشعرية لم تكن لتحدث قطيعة بينها وبين التراث أبدا

٢ - (ز) الموسيقا

تشير دراسة شعر فاروق شوشة إلى الإفادة كثيرا من خاصيتى المقطع والصوت إذ إن نسيجه الفنى بوجه عام يؤكد على إفادته من حركة التفعيلة واختيارها . وبالنظر إلى طبيعة الاجراءات الفنية التى نلمسها نستطيع الوصول إلى أهم الملاحظات التى يمكن أن تبلور كل عناصر البنية الفنية عنده ، والتى تتسلل فى نسيج شعره كله ، ومن أهمها :

(١) الإفادة من الجانب الدرامى فى القصيدة ، على اعتبار أنه وسيلة ناجحة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين ، وهو ما ينعكس فى ازدواجية الصوت فى القصيدة الواحدة .

(٢) كما حاول الإفادة من الجانب الغنائى لديه ، كذلك ، جهد ، للإفادة من النموذج السياقى ـ الغنائى ـ بالقدر الذى حاول به الإفادة من النموذج الاستبدالى ـ الدرامى .

(٣) حاول الإفادة كثيرا من تداخل الذات والعام فى تلمس (رسالته) ، وهو ما يفسره استخدام كل الظواهر الفنية فى أعاريضه .

(٤) الحرص على القافية حرصا كبيرا ؛ وهو حرص يتواءم مع حرصه على المقطع ، بالقدر الذى حاول به الابتعاد عن الخبب تماما .

ولنخرج من الإجمال لنصل إلى تفصيل هذه الملاحظات .

فعلى مستوى الملاحظة الأولى ، فقد تحددت عدة نقاط أكدت ولع الشاعر بإيثاره للحركة المستمرة من خلال الصوت ؛ وقد بدا هذا واضحا خلال الجمع بين تفعيلة فى الحشو وتفعيلة أخرى فى الضرب ، واتخاذ وحدة عروضية من تفعيلتين بدلا من تفعيلة واحدة ، وأيضا فى المزج بين أكثر من وزن كما سنرى .

وقد ساعد فى هذا تطور الشعر الجديد وتداخل الأبيات بحيث تختلف كلية عن أبيات الشعر العمودى ؛ فطبيعة الشعر الجديد تعطى الحرية لصاحبها فى توزيع الاضرب وإطالة الأبيات أو تقصيرها ، كما تعطيه الحرية فى استخدام ثم تنويع اساليب التقفية واختيار ما يتمشى منها مع الموضوع .

ويمكن أن نرى انعكاس هذا فى (البناء الدرامى) خلال ثلاث إشارات يمكن أن تكون ائتلاف الحركة الصوتية . وهذا الائتلاف كثيرا ما نجده فى استخدام تفعيله المتقارب (فعولن فعول) ، فى حركتها المتأرجحة ، فى الموضوع الذى يحاول صاحبه التغلب فيه على رتابة الشعر أو رتابه الإيقاع ويمكن أن نرى فى قصيدة (شاعر الربابة) بوجه خاص ، أبلغ هذه الأمثلة ، يقول فيها :

ومرت عليك وجوه الأساطير
تنفخ فيها ،
تزوقها كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،
لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،

وحبكة لحن القرار ،
واذا انفعل القوم بالخاتمة
وما جُوا ،
. .

فإذا جاوزنا هذا إلى الانتقال بين الشكلين ـ الحر والعمودى ـ وهو انتقال تقتضيه طبيعة الحركة النفسية والشعورية داخل النص الواحد ، لوقفنا فى قصيدة (كلمات مرتعشة) أمام أكثر من مقطع فى قصيدة واحدة ، وكل مقطع مرتبط بوزن مختلف عن غيره . نستطيع أن ندلل على هذا بقراءة المقطعين التاليين :

منذ أعوام
وكان الحب يأتى بابنا . .
طارقا ، يسأل عن مأوى وأمن وظلال
لم يكن يخطىء يوما دربنا
قادما . . أروع من كل خيال
ينفض الفرحة فى أيامنا
صلوات وحكايا وابتهال
منذ أعوام غفونا مرة

ويقول المقطع الثانى حيث ينتقل الشاعر من وزن (الرمل) إلى وزن (الوافر) :

لأنى جئت عريانا . . وقلت ألوذ فى بابك
ومسّحت الجبين الرطب فى لثمات أعتابك
لأنى لم أزل مستوحش الأيام والرؤ يا
تغرب فى عيون الناس ، واهتزت به الدنيا

أظل هنا . . أتمتم باسمك الغالى . . ومحرابك

والانفعال المعنوى أو الشعورى ، يصل بنا إلى إشارة ثالثة هى ، الانتقال من وزن إلى وزن فى قصيدة واحدة تحسب على الشعر الحديث ـ كما فى القصيدة التى كتبت فى حرب أكتوبر ٧٣ بعنوان (أغنيتان لمصر) ففى المقطع الأول (الأغنية الأولى) ؛ راح يتحدث إلى مصر قائلا :

أحبك
يانبضة فى صميم الحنايا
ويادفقة من شعاع السماء تضىء خطايا
ويامنتهى غايتى
إن تمنيت أفقا وضيئا
وفجراً نديا
وعيشا رضيا
وناديت ، كنت الصدى فى ندايا
ويقذفنى اليوم للأمس ،
يقذفنى الأمس للغد
أسبح ، عبر فضائك ،
أرتاد أفق نجومك ،
أسكب روحى على ضفتيك شظايا

ولا يلبث مع نهاية الإيقاع الحزين واصطدامه باليوم السابع ٧٣ أن يتغير الوزن ، من السريع فى المقطع الأول ، مقطع الحزن الذى نستحث خطاه ليمضى ويأتى بدلا منه النصر ، إلى المتدارك فى المقطع التالى ، مقطع اليوم السابع بكل ما فيه من فرح وحبور ، فتغيير الوزن هنا ضرورة اقتضتها اللحظة . يقول بعد المقطع الأول الطويل ، فى المقطع التالى :

اليوم السابع جاء
والراية فى أيدى الأبطال الشجعان
تتلألأ فى وجه الدنيا
وترفرف أبدا فى خيلاء
من فوق التبة فى سيناء
اليوم السابع جاء
سقطت أحلام المخمورين المزهوين
داستها أقدام الأبطال المنصورين الخ . . (صـ ٤٣٦) .

وهذا الدخول والخروج بين أكثر من وزن يذكرنا بحركة الصراع النفسى المتباينة فى قصيدة بورسعيد لبدر شاكر السياب ، وقصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) عند صلاح عبد الصبور .

وحضور الجانب الدرامى عند الشاعر يوازيه ، أيضا ، حضور جانب آخر هو الجانب الغنائى .

ويمكن تحديد ملامح البنية الموسيقية عند فاروق شوشة من مراجعة أوزان مجلد (الأعمال الكاملة) كلها من خلال نموذج واحد ، على هذا النحو :

البحر	الرجز	المتدارك	المتقارب	الرمل	السريع	الكامل	الوافر
الوزن	مستفعلن	فعلن	فعولن	فاعلاتن	مستفعلن مستفعلن مفعولات	فاعلاتن	مفاعلتن
عدد القصائد	٣١	٢٣	١٢	٧	٦	٣	٣
نسبه مئوية	٣٠,٦٣ ٪	٢٧,٠٥ ٪	١٧,١ ٪	٨,١ ٪	٧,١ ٪	٣,٥ ٪	٣,٥ ٪

وبرغم أننا نؤيد الرأى الذى ينفى وجود علاقة لازمة بين الوزن والمعنى ، فإننا لا يمكن أن نهون من أهمية الإيقاع الصوتى أو الداخلى فى تأكيد معنى بذاته ونفيه ، وإعادة تحليل العلاقة بين الوزن والغرض الذى كتب فيه ، وهو ما يؤكد اتساع دائرة الغنائية على الهم اليومى والكونى فيما يتمثل بخاصة فى الرجز ؛ إذ يشير إلى أن ٣١ قصيدة من مجموعة الأعمال الكاملة على تفعيلة واحدة ، (مستفعلن) ، التفعيلة المحورية فى بحر الرجز ، وهى تأتى بنسبة ٣٠,٦٢٪ من جملة قصائد الديوان كلها على وجه التقريب .

واختيار بحر الرجز هنا ، يشير ، إلى طبيعة الرجز على أنه أقرب الأعاريض إلى النثر بما يمكنه من تصعيد البوح الذاتى والصعود به إلى درجة بعيدة من التعبير . وطبيعته هذه تهب عدة إمكانات فنية للشاعر الواعى ؛ إذ يمكنه من الإسهام فى تناول القضايا الإنسانية اليومية ، كما يمكنه أن يسهم فى الخروج من دائرة الرتابة إلى دائرة الحكى الفنى بما فيها من مدركات درامية . وفى الوقت الذى يتميز فيه بخفوته النسبى ، يمكن أن يودع إيقاعه نبرة عالية مستمرة مما يسهم فى تأكيد المعنى بسهولة فائقة ، وهو مالاحظنا فى قصيدة (مطر) لبدر شاكر السياب . كما أن هذا الوزن ــ الرجز ــ يشير إلى خاصية فى التكوين الفنى عند الشاعر ، وهى أنه تأثر بالعروض الإنجليزى فى قراءاته الغربية (يربط البعض بين وزن الأيامب بالإنجليزية والرجز بالعربية) بخاصة أن بعض مؤثرات الشاعر الأولى تعود ، ضمن ما تعود ، إلى إليوت ، كما تعود إلى ويتمان وغيرهما ، من كتاب الغرب .

ولا يعنى هذا أن التأثر ينصب هنا على الجانب الدلالى وحده ، وإنما يمكن أن ينصب ، فى وحدة (الرسالة) عبر شفراتها الكثيفة .

والعود إلى سياق نظام البحور يؤكد أن التفعيلة الغالبة عند فاروق شوشة تتحدد بعد ذلك حول بحر (المتدارك) ؛ وهى تأتى فى ٢٣ قصيدة تمثل نسبة ٢٧,٥٪ ، ثم تأتى تفعيلة بحر المتقارب فى ١٢ قصيدة تمثل بنسبة ١٧,١٪ ، وهذان البحران الأخيران كان يعدهما الخليل بن احمد ضمن دائرة واحدة أطلق عليها دائرة (المتفق) ؛ وذلك لاشتقاق تفعيلاتهما ؛ فهما يتمتعان بهذا الجرس المنغم ، وهو ما يسهم فى تأكيده تلك النبرة الغنائية التى يختلط فيها الحزن بالإيقاع المتتالى بخاصة فى (المتدارك) ؛ وهو ما نجده بوضوح فى قصيدة (كلمات مرتعشة) يقول فيها :

ماذا أحكى ! ماذا أحكى !
وعلى صدرى ، وبكفى . . . بقايا أطياف الأمس
أشياء تغيب بأعماقى ، وتظل حنايا فى نفسى
ماذا أحكى !
يامالئتى أسراراً فى طعم الهمس
لحنا . . أغنية . . موسيقى
تصاعد دوما فى كأسى (٨٨)

إلى آخر هذا التوقيع الراقص الذى يتمدد فى كلماته وتفعيلاته .

ولنر مقطعا آخر ، يقول فى قصيدة (من فدائى إلى صديقته) :

ولم يترك لى وهج الأيام . .
إلا شيئين
شيئين اثنين
عينيك وإيمانى بالغد
وبأن غداً سيمر . . ومازلنا يجمعنا وعد (١٠٧)

فعلى الرغم من تباين الأغراض فى المقطعين ــ القصيدتين ــ بين الحب فى الأولى وبين الإرادة فى الثانية ، فإن الشاعر استطاع أن يلهب تفعيلات المتدارك خلال موضوعه وليس تبعا لمطالعات الوزن التى تطوع لهذا الموضوع ،وهوما يمكن أن نلاحظه فى البحور نفسها التى راح يستخدمها . وهو استخدام لا ينتمى إلى ميله إلى (التأصيل) وحسب ، بقدر ما ينتمى إلى المدرسة الحديثة وتعميقا لموسيقاها . وعلى سبيل المثال ، فإننا فى الوقت الذى نلحظ فيه أن أكثر استخدام العرب قديما كان : للطويل والكامل ، فإن الشاعر هنا لم يستخدم أيا منها بإفراط ، باستثناء بحر الكامل الذى حرص على تلمس إيقاعه السحرى عن طريق استخدام (المجزوء) ، وهو ما فعله فى بحر مثل (الوافر) الذى لم يستخدمه أيضا إلا مجزوءاً ، وهو ما ينتهى بنا إلى ملحوظة مهمة هى ، أن تلك البحور التى استخدمها تقترب من بعضها البعض ــ صوتيا ــ إما لتتابع الوتد والسبب فيها ، أو لتقديم السبب على الوتد فى بحرى (المتدارك والمتقارب) ، وللصور الصوتية المقابلة فى بحرى (الكامل والوافر) . كما أن ثمة تشكيلات تبادلية صافية تماما تلحظ بين البحور التى نظم فيها مثل السريع والرجز والرمل بما يمكن الخروج فيها بإيقاعات صوتية تؤكد ميل الشاعر إلى المدرسة الحديثة والوتر الغنائى فيها بخاصة .

تؤكد هذا وتحدده ، الملحوظة الثالثة التى تسير فى تتابع علاماتها إلى ظواهر فنية عديدة من أمثال التدوير وتلمس التضمين وتجنب الخبب أو النثرية أو الوقف أو عدم الاهتمام بالعلاقة التقليدية بين الوزن والموضوع .

ولنقف قليلا عند هذه الظواهر .

التدوير يمكن أن يعدّ عند البعض أحد عيوب الأعاريض . ومع هذا ، فإن استخدامه له لم يأت منفراً ، بل أتى تمشيا مع طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، وهو ما يتواءم ، بخاصة مع البحر الذى يأتى فيه التدوير . إن الشاعر يستخدم التدوير استخداما محببا بخاصة حين نلاحظ أنه نظم كثيرا فى المتقارب والرمل ، فى وقت لم ينظم أبداً فى بحر الطويل الذى يعد التدوير فيه عيبا صارخا ، وهو ما يعنى أن التدوير عنده يأتى استجابة لنازع الموضوع وليس اضطرارا فنيا بأية حال ؛ وهو ما يمكن أن نجده بسهولة فى ديوانه السادس الذى نشر بعد نشر (أعماله الكاملة) بعنوان (لغة من دم العاشقين) .

ولنأخذ مثالا على هذا ، القصيدة الأولى من الديوان . يقول أحد المقاطع :

هذى خطواتى الأولى ، تمرق فى الطين وتوشك أن
تتعثر ، أسقط ، ثم أعاود ، وجهى لا يفصح عن هدف
ويداى معلقتان بغصن ، آه . . مغللتان بوعدٍ يفلت
منى ، لا صَبْرَ ، تشبثت بآخر ، عاودت الخطو ، الطين
يلاحقنى ، الطين وجوه وبيوت وسراديب ووحشة ليل
متكئه

. (ديوان : لغة . . دار الوطن العربى ، ٨٦ ص ١٠)

ويزيد الشاعر ، أيضا ، من التضمين الذى أسهم فى اختراق

(جسد النص) وتلاحمه فى آن واحد ؛ وهو ما نجده بخاصة فى شعر المدرسة الحديثة مثل هذه القصيدة (قطار الجنوب) التى استشهد بها د. أحمد درويش فى تناوله للتضمين فى ترجمة كتاب (بناء لغة الشعر) لجون كوين ص ٨٤ ؛ فبعد أن يورد قصيدة قطار الجنوب يأتى بتفسير التضمين وشرحه . تقول القصيدة :

فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار
ويقلع برق انخطاف
تستطيل المسافة بين المودع والمترجل
بين المغامر والمتوجس
بين الشجاع المحاذر والغر . . ذاك الذى لا يخاف !
والصبايا افترشن المساء
وأشعلن أشواقهن دخانا صعد
جثن ، هيأن كنز الصدور الخبيء ،
لحلم جريءٍ تدثرنه
ولوعدٍ تنتظرنه ،
وليال مجهزة للقطاف
يا قطار الجنوب المسافر ؛ مخترقا صبوات المدى ،
طائراً بالرشد
لا الوجوه الحبيبة عادت ،
ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد
الصبايا احتشدْن
انتظرن
انطفأن
وأوشكن يبكين
أوشكن يرحلن
مازال خيط « رفيع »
وصبر وجيع
ودائرة من شعاع بعيد
يلوح فيها ولد
[لغة من دم العيون]الديوان- ص ٦٣

إن ظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ؛ فخلال هذه الأسطر لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها إلا فى نحو عشر فقط . وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفعيلات وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازى التقليدية فى نحو خمسة منها فقط ، وهو ما يمثل حوالى خمسة وعشرين فى المائة وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام لقافية (الاختيارى) فى القصيدة حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ؛ ففى الشطر الثانى (ويقلع برق انخطاف) ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ، ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) ، وهما شطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة . أما الشطر السابع (وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد) ، والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) وكذلك مع السطر (الخامس عشر) فى عيون البلد ، والشطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) ؛ وهى جميعا تنتمى إلى الظاهرة نفسها .

ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ولا الشطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون . .

وهنا نستطيع أن نوافق د. أحمد درويش على أن استخدام الظاهرة هنا ذو هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

ويلاحظ أيضا أن فاروق شوشة ، من بين شعراء جيله لم يكتب على وزن أهم صور (المتدارك) وهو (الخبب) وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن (الهزج) . والخبب بخاصة من أهم الأمور فى تفسير دلالة المقطع لديه ؛ فعلى الرغم من أن الخبب يعد من أكثر الأوزان انتشارا فى الشعر الجديد بعامة ، وبين جيل الستينات بخاصة ، فإن عدم طرق الشاعر له يثير تساؤلات كثيرة . ولا يفيد هنا إن يقال أن الخبب كان نادرا ، بل شديد الندرة فى شعر التراث إلى درجة أن الخليل أهمله لهذا . إذ يمكن الرد على هذا بأن فاروق شوشة لم يستخدم أيا من البحور المركبه التى كتب بها العرب ، وحين استخدم الوافر ، فإنه لم يأت به إلا مجزوءاً فى الغالب . فضلا عن أن هذا الوزن ــ الخبب ــ من المتقارب يحمل إيقاعا ذا جرس مميز راقص ، إذا كان ينبغى أن نشير إلى ولع البعض بالربط بين الوزن والموضوع الذى كتب فيه .

وقد يكون لهذا علاقة بحرص الشاعر على عدم طرق قصيدة النثر بأية حال ؛ إذ يلاحظ أن فاروق شوشة على العكس من المحاولات المعاصرة له ــ أبو سنه ــ أو اللاحقة عليه ــ فى عقد السبعينيات ــ لم يقترب قط من النثر فى أية محاولة إبداعية .

وتقودنا صورة المقطع عند فاروق شوشة إلى دراسة الصوت أو القافية .

تشكل القافية عند الشاعر بعداً آسرا أثيرا . وهذا البعد بدا واضحا منذ أشعاره الأولى ؛ إذ راح يستخدم فى الدواوين الثلاثة الأولى نوعا من القافية المتواترة إلى درجة أنه يطلق على كثير من هذه القصائد (القصائد العمودية) . وبدا عدم اهتمام الشاعر بالقافية يقل ظاهريا ، بخاصة فى ديوانه (فى انتظار ما لايجىء) الذى قدم لنا من خلال قصائد امتد فيها البيت الشعرى إلى عدة أسطر تضاف خلالها القافية الثابتة ، ثم تظهر من جديد بعد أن يكون قد تخلل السطر الشعرى عدة أوزان داخلية ، وهو ما بدا أكثر وضوحا فى قصائده الأخيرة .

غير أن محاولات الشاعر فى القافية لم تسلمه إلى الخلاص منها قط ، إذ حرص أن تكون نظاما جماليا آسراً . وعلى الرغم من استخدامه لتفعيلة الرجز التى تقترب من التفعيلة الغربية ــ الايامب ــ فإنه لم يفعل كما فعل رواد هذا الشكل الغربى للتخلص من القافية بأية حال .

لقد تطورت مراحل تلمس القافية عند الشاعر فى نهاية السطر ، كما أن تكرارها ، كان يشير إلى أنه يريد أن يتخلص من خفوت الرجز بعلو صوت الروى قليلا ، مما كان يؤكد أن القافية لديه أعلى صوتا من الإرسال والنثرية ، وهو ما يمكن أن نضيف به رصيد كبيرا للشاعر .

ولعل الحرص على القافية فى الإيقاع الزمنى أو الروى كان أكثر

الأسباب التى تؤكد (تأصيله) للشعر ، بخاصة ، وأن الجيل السابق له ، فى البداية على الأقل ، كان يحرص على اقتناع مؤداه ، أنه (كلما ازددت تحللا من القافية ازددت اقترابا من الحداثة فى الشعر) ؛ وهو اقتناع لم يحاول الانتماء إليه شعراء الجيل الثانى وعلى رأسهم فاروق شوشة .

لقد ارتبطت القافية هنا بكثير من خيوط الشطر الحديث ، إذ ساعدت كثيرا على زيادة إيقاع الدراما وتعميقها فى البنية الشعرية ، كما أسهمت فى اتساع دائرة المضمون بالتمركز عند الذات ثم الخروج منها إلى آفاق المجتمع والكون ، بل ويمكن عدّ القافية هنا ، بديلا ، عن وحدة الأثر ، وربما (الوحدة العضوية) فى القصيدة كلها .

وهنا نصل إلى أهم نتائج هذه الدراسة :

لابد أن نشير قبل كل شىء إلى أمرين :

أولا . . أن فاروق شوشة (نموذج) لجيله ، وليس منفصلا عنه بأية حال ، أو حتى ــ متمايزاً عنه ، اللهم إلا ، فى درجة (التأصيل) التى احتفل بها كثيرا .

ثانيا . . أن الجيل الثانى ليس الجيل الذى يؤرخ لمدرسة الشعر الحديث فى إبان تطورها ؛ فقد جهد جيل الخمسينات لتسوية الأرض واستزراع التجربة ، وجاء دور الجيل الثانى ليرعاها بالحماية والسُّقيا ، ومن ثم كان عليه أن يجاوز ما قبله ويطوره .

وقد تحدد جهد الجيل الثانى ، بخاصة فى (تأصيل) القصيدة وتطويرها . فإذا اتفقنا على أن فاروق شوشة كان أنشط شعراء جيله فى هذا (التأصيل) ، انتهينا إلى سؤال هام :

هل قدم فاروق شوشة إضافة جديدة للجيل الذى سبقه بخاصة والشعر العربى بعامة ؟

وبشكل أكثر تخصصا :

هل هناك كيان لغوى خاص بالشاعر ؟

بمراجعة أعمال فاروق شوشة حتى اليوم يمكن أن نجيب بالإيجاب ؛ فقد حاول بجدية أن يكون له طابع يميز عن غيره ، وهذا الطابع انصرف كما رأينا ، إلى التحديد المرتبط بالمصطلح الجديد للشعر الحديث أكثر منه إلى الشعر الكلاسى رغم ميله إلى الأخير . فعلى الرغم من ارتباطه بالتراث يمكن أن نلحظ أن محاولاته فى هذه السبيل لم تغرق فى تمثل التراث ، كما لم تغال فى تلمس (الانفجارات) اللغوية الموهومة فى السبعينات ؛ ومن ثم فإن محاولاته اتسمت بطابع (الوسطية) وانسحبت على القيمة التعبيرية ، بخاصة حين بدأ جلياً أنها تقترب من الظاهرة البلاغية ، تأثرا بالشعر الغربى وفى الوقت نفسه تأصيلا للشعر العربى ؛ وهو ما يبدو فى كثير من العناصر النفية .

وهذا لا يعنى أن محاولاته تفوقت على محاولات جيله كما أسلفنا ، ولكن كانت أكثر ثباتا على التشبث بقيمة التراث . فهو ، على سبيل المثال ، لم يسع قط إلى القصيدة النثرية كما لم يقع فى إسار الجموح (الإليوتى) ورموزه التابعة دون شك عن مجتمعه ، كما لم يقترب من صورة (الخبب) ، وابتعد عن الابتذال اللفظى وسهولته . ومن هنا ، فإن تمرده لم يكن من أجل التمرد كما راح يردد (أدونيس) أكثر من مرة ، كما أن (الخلق) عنده لم يكن من أجل الخلق كما ردد أكثر من شاعر معاصر ، وإنما راح يبحث فى تمرده عن قيمه التطلع إلى واقع مختلف عن هذه الواقع ؛ واقع تتحدد فيه (الرسالة الشعرية) تحدداً طبيعياً يسهم فى تأكيد هذه الرسالة وإيصالها .

وعلى هذا النحو ، فإن من أكثر النتائج أهمية بالنسبة لشعر فاروق شوشة تمتع الشاعر بسمة (غنائية) فى المقام الأول ، فى وقت لم يغرق فى حال من الرومانسية القائمة ، أو حال من الوجودية التى عاش فيها عدد كبير من كتاب الستينات وشعرائها ، وإنما كان تعبيره الدلالى فى المضمون نتاج حالة (عقلية) واعية .

غير أن هذا كله يثير تساؤلات عدّة :

إذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تدهور الشعر بعد الستينيات؟
ولماذا يوغل ممثلوه فى الغموض والإبهام ؟
ولماذا لا نتوقف عن الحديث عن أزمة الشعر ومأزقه المعاصر ؟

ويمكن أن نلخص هذه الأسئلة كلها فى سؤال أخير :

(كيف) يخرج الشعر العربى الآن من مأزقه الذى إنتهى اليه ؟

الإجابة عن هذا يقتضينا العود إلى شعر فاروق شوشة مرة أخرى . إن الشعر العمودى والتفعيلى لا يزال يسيران جنبا إلى جنب ، كما أن محاولات نظم الشعر وتجربته ، حتى من بين تجريبيه الجدد ، لا تزال مستمرة . ومن الإنصاف أن نقول إن الشعر الحديث لم تسقط رايته بعد . وإن كانت حركه الشعر العمودى قد استمرت لقرون طويلة ، وعرفت محاولات وعثرات طويلة على مدى قرون ، فإن الشعر الحديث لم يزد عمره عن أربعين سنة على وجه التقريب ، وهو ما يشير إلى أنه ما يزال فى مرحلة التجريب والتبلور والنضج .

ومع ذلك يمكننا أن نحدّد فى عدة نقاط ، ما يسهم فى الإسراع بحركة الشعر إلى شاطىء الأمان ، وهى تتلخص فيما يلى :

ــ يلاحظ أن حركة القصيدة العمودية فى صعود ، ولا يعنى أن سيادتها فى الشعر الحديث ستكون المخرج الوحيد من هذا الاضطراب العام ، ولكن ، نعنى ، أن العود إليها مع تطويرها و(تعصيرها) فى مؤثرات العصر ، يمكن أن يسهم فى تبلور القصيدة الحديثة ووصولها إلى درجتها المثلى .

ــ يلاحظ الاتجاه إلى الشعر الدرامى سواء فى شكل الشعر المسرحى ، كما نراه فى تكنيكات الدراما والحكائية داخل الشعر ــ أو فى الاتجاه إلى المسرح الشعرى خارج الشعر فوق خشبة المسرح . ولاننكر أن للشاعر هنا محاولة فى هذه الطريق .

ــ ربما أشرنا إلى عدد من الملاحظات الأخرى التى تسهم فى تبلور حركة الشعر الحديث أكثر مثل : التدوير والتضمين ، وما إلى ذلك من ظواهر القصيدة العربية من الداخل .

ونظن ، أن هذا كله موجود فى شعر فاروق شوشة .

قــراءة فى روايــة
"السيد من حقـل السبانخ"
أو يوتوبيا عصر العلم

حسـين عيـد

الرحلة فى الزمان :

رحل بنا الكاتب صبرى موسى فى المكان فى روايته العظيمة « فساد الأمكنة »[1] إلى جبل الدرهيب قرب حدود السودان ، حيث قدم إلينا « غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن » وهو يحكى لنا سيرة ذلك المأساوى نيكولا . .

ثم ها هو ذا يرحل بنا ثانية فى الزمان ـــ هذه المرة ـــ بروايته « السيد من حقل السبانخ »[2] إلى السنة الواحدة والثمانين من القرن الرابع والعشرين ، حيث يقدم إلينا غذاء علميا ، لم يعتده سكان كوكب الأرض ، وهو يحكى لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان .

فماذا قدم صبرى موسى فى روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم :

إذا كان صبرى موسى قد أجاب فى روايته السابقة « فساد الأمكنة » عن سؤال : كيف يتسبب البشر فى إفساد المكان ؟! فإنه فى روايته الجديدة « السيد من حقل السبانخ » يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السابق : كيف يستطيع البشر أن يقيموا مدينة فاضلة فى عصر العلم ؟!

فكأن هذه الرواية إذن رؤيا مستقبلية ، أويوتوبيا عصر العلم .

فما المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين اليوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تعد هذه الرواية تصورا ليوتوبيا خاصة فى عصر العلم ؟ وما البنيان و المعمار الفنى الذى شيده الكاتب ليقيم عليه أركان مدينته الفاضلة ؟ وماذا أضافت هذه الرواية لإنجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمال المثيلة فى الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه .

يوتوبيا : المدينة الفاضلة :

استخدم سيرتوماس مور كلمة يوتوبيا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تعنيان معا اللامكان ؛ فكأن اليوتوبيا هى حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور ، وعلى مر الأجيال ، بتحقيق الفردوس الأرضى أو المدينة الفاضلة (كما سماها فلاسفة الإسلام)[3] ، وفيها يتحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة . ذلك لأن[4] « الواقع الإنسانى لم يكن أبدا موضع الرضا بالنسبة لأصحاب النفوس العالية ، والعقول الكبيرة ؛ فالواقع ملىء بالشرور والخطايا ، والإنسان لم يستطع أبدا أن يحقق سعادته المثالية فوق الأرض » .

أنواع اليوتوبيا :

أولا : اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل فى شكل حكاية فلسفية[5] ، أى صورة خارجية ، باردة بعض البرودة ، لمجتمع خيالى . وفيها يصور الكاتب مجتمعا فاضلا ، يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى .

وخير مثال لها جمهورية أفلاطون ، ويوتوبيا سير توماس مور ، وأطلانطس الجديدة لفرانسيس بيكون . وهذا النوع بلغ مداه فى القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين يسميهم كارل ماركس الطوباويين[6] .

ثانيا : اليوتوبيا المجازية :

وهذه اليوتوبيا المبسطة جدا ، تأسست فى منتصف القرن العشرين[7] . ولا يقوم فيها السرد الروائى على الاغتراب فى بلد متغير وحسب ، بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفى للحياة ، مثل رواية « فوق صخور المرمر » لإرنست جونجر ، وملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ .

ثالثا : اليوتوبيا العلمية :

وهى تقوم على أساس علمى[٨] ، وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية ؛ فلم تعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلما تحقق جزء كبير منه ، أو هو فى سبيله إلى التحقق .

وقد تناول المفكرون والأدباء اليوتوبيا العلمية من زاويتين :

أ - يوتوبيا علمية متفائلة :

ترتبط بالعلم والتقدم الآلى ارتباطا وثيقا ؛ فهى تقدم[٩] « صورة للعالم المثالى كما يتمناه البشر » فى المستقبل ، معتمدا على الإمكانات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف ألدوس هكسلى[١٠] .

ب - يوتوبيا علمية متشائمة :

وهى الرواية التى « تفتح باب التنبؤ بمحاذير المستقبل » نتيجة الاعتماد الهائل على التقدم العلمى والتكنولوجى ، وتعبر عن المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » : لجورج أورويل .

ويلاحظ أن هذه الروايات التى تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية :

أولا : نقد مجتمع قائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى فى الرواية اليوتوبية ؛ فهى هجاء مقنع . وهذا ما فعله أفلاطون فى « جمهورية أفلاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عابرة لمدينته المثلى ؛ وما فعله سويفت فى روايته « رحلات جليفر »

ثانيا : التنبؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية صرف لمجتمع الغد . وهذا ما يؤكده هـ. جـ. ويلز[١١] حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن ينظر إلى المستقبل القريب لتحقيق أحلامه . فالدولة العالمية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يبدون حكمة يوما بعد يوم ، ويتعلمون من أخطائهم الماضية » .

ثالثا : التحذير من المستقبل إذا ما انتهجت البشرية فى تطورها نهجا يضر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه فى مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراكا لموقفه الصحيح فى الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب ــ من خلال مثل هذه الروايات ــ يقوم[١٢] «بتكييف نفسية الإنسان ووعيه للعالم المتغير باستمرار وبعنف » . وهذا ما هدف إليه هـ. جـ. ويلز من كتاباته[١٣] « لخدمة الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهاوية التى يمكن أن يتردوا فيها ، ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضارى ، إذا شئنا أن ننجو ونتعقل » .

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية :

يعد أدب الخيال العلمى[١٤] نوعا من المصالحة بين الأدب الذى يقوم على الخيال ، والعلم الذى يقوم على أساس التجربة واستقراء الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبى عندما اكتشف جول فيرن أن[١٥] العالم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيدا من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبى على يدى هـ. جـ. ويلز فى روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التى صنعها ويلز لتشمل رحلات فى الزمان ، ورؤى فى المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واجتياح الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك اتجاهين فى أدب الخيال العلمى[١٦] :

١ - استخدام العلم على أساس واقعى شديد الحرص على دراسة النواحى العلمية ليستخدمها فى رواياته .

٢ - تدريبات للخيال ، وهى لا تدعى تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو[١٧] اتجاه خرافى ، يعتمد على شطحات ومفارقات مثيرة ، وشخصيات « سوبرمانية » تصنع المعجزات بلا مبرر .

أما رواية اليوتوبيا فهى تجاوز الواقع لتقيم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (نقد مجتمع قائم ، أو نبوءة مستقبلية ، أو تحذير من واقع مقبل) ؛ فهى تقوم على الاغتراب وإثارة معنى فلسفى للحياة .

وهكذا يتضح أن بعض الروايات يعد روايات مدن فاضلة ، على الرغم من أنها قد تستند على أسس وإنجازات علمية ، مثل : العالم الطريف لألدوس هكسلى ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، فى حين يبدو أن الحكاية العلمية[١٨] التى انفتحت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجنت نفسها مع ذلك فى انفعالية طفلية ولعب خطر ، وبذلك قضى عليها أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا .

البناء الفنى لرواية « السيد من حقل السبانخ » :

تتصف الرواية ببناء معمارى متميز ومتطور ، يتداخل فى تشكيل نسيجه ــ الذى قد يخدعنا ببساطته ــ ثلاثة محاور مختلفة ، تتكاتف وتتضافر ــ بالاستعانة بمنهج تحليلى يقوم بالربط بينها ــ لتخلق لنا مدينة فاضلة تنبض بالحياة ، وتنبع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أركانها سعداء ، ينعمون بمجتمع الرخاء والرفاهية ، حيث تحققت العدالة الاجتماعية من خلال نظام عام عادل لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن والكماليات .

هذه المحاور الثلاثة هى :

أولا : حكاية هومو ، وهو يخرج على النظام العام ، مشاركا فى آخر ثورة فى التاريخ ضد العبيد الآليين ، من أجل إنزال الآلات عن عروشها ، وإجلاس الإنسان محلها .

ثانيا : جزئيات المعيشة وتفصيلاتها ، التى تتناثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بنيان المدينة الفاضلة .

ثالثا : البناء الفكرى الذى ترتكز عليه المدينة الفاضلة ؛ وبشكله ما يثار من حجج ، مع النظام وضده ، تتوزع بين فصول الرواية بشكل فنى أخاذ .

وسأتناول كل محور من هذه المحاور بمزيد من التفصيل .

أولا : حكاية هومو (آخر ثورة فى التاريخ) :

تتلخص أحداث الرواية فى انقطاع هومو ــ بطل الرواية ــ عن ممارسة تيار حياته التقليدى ؛ فهو لم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله فى حقل السبانخ ، بل مضى يتسكع فى الطرقات إلى ميدان السفر الخارجى . واضطر فى النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم الجديد عند بدء العمل فى حقل السبانخ . لكن مركز التحقيقات الآلى دعاه للاستجواب بعد أن استفسرت زوجته عنه فى اليوم السابق نتيجة غيابه

وعدم عودته إلى المنزل . وقد أوضحت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته فإنهم ما كانوا ليسألونه ؛ فإنسان ذلك القرن الذى يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حرا حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معانى الحرية .

وتلتقط ملاهى المناقشات العامة ــ الموجودة فى بدرومات الأبراج السكنية ــ قضية رجل السبانخ ، ويتصل به شخص يدعى بروف ، ويشكلان معا جبهة تعارض الاندفاع المتزايد للنظام .

لكن النظام ــ نظرا لتزايد حالات الخروج عليه ــ يعلن برنامجا ثوريا ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيا ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأطفال ، وإلغاء السكن . ويطرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيها جمه بروف بعنف ، ويدعو للعودة إلى الأرض . ويحذرهم مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قرارا بالانتحار والموت البطىء . وأمام إصرارهم يعد النظام أجهزة خاصة لانتقالهم وحمايتهم ، ويحصّنهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعقيمهم ليعودوا للإنجاب من جديد ، وأخيرا يفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها .

وهم فى رحلتهم فى مجاهل الأرض الخراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو فى الانتباه والوعى بموقفه فى اليوم الثالث . ويقتنع ــ عقليا ــ بالعودة فى اليوم الرابع ، فيعود وحده ، ويطلب الدخول ثانية وهو ينتظر أمام البوابة ، لكن أحدا لا يهتم به ، وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى ببناء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصوصية ؛ الأول من مستويين ، يتكون أحدهما من هومو وزوجته ، وهما شخصيتان يغلب عليهما الجانب العقلانى ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر ، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات المدينة الفاضلة ، التى يسيطر عليها الجانب العقلانى سيطرة تامة ، ولا محل للعاطفة فى كيانها .

أما الثانى فيتكون من مستويين آخرين ، أحدهما مع النظام (مؤيد له) ، ويتشكل من ديفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويتشكل من هومو وبروف .

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، لتتبلور القضية ، سواء على المستوى الشخصى (الإنسانى) ، أو على المستوى العام (للمجتمع كله) .

وفى خلفية هذا البنيان القوى المحايد للشخصيات تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحبة ، ربما بشكل متعمد ، انعكاسا لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع .

هومو ــ الإنسان :

أما هومو فيرمز للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكده معنى هومو باللغة الإنجليزية (الإنسان) . وأيضا فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيدا لرمزية السيد ، ولكونه يشكل نموذجا عاما من البشر الذين سيوجدون فى القرن الرابع والعشرين ، وكأنه بعد ان أعطاه البعد العام ، واطمأن إليه ، خصه باسم هومو (الذى يؤكد المعنى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التى تبلغ من العمر الخمسين عاما ــ وهو سن الشباب بالنسبة لمتوسط أعمار البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التى تساعدنا على ولوج مدينته الفاضلة . وهو يتحرك ــ خلال زمن الرواية ــ فى مسار مواز لاتجاه النظام ، ولكن فى اتجاه مضاد . إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلانى للنظام ، وأن يستعيد عاطفيته القديمة أو انفعاله الفطرى . وهكذا يعانى هومو الحيرة والقلق ؛ ومرجع ذلك إلى أنه يعالج مشكلته بأسلوب عاطفى بدلا من مواجهتها عقليا . والأمثلة المؤكدة لذلك كثيرة ؛ منها حواره مع زوجته وهى تدعوه للتراجع والاستمرار معها ؛ فيقول لها (فصل ١٧) : « لقد فكرت فى هذا كثيرا ونحن فى القاعة ، بل إننى استشرت العقل الشامل[١٩] الذى يعلم كل شىء ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة . وقد نصحنى بالبقاء ، ولكننى أجد نفسى غير قادر على مخالفة تلك المجموعة التى أصبحتُ رمزا لها .

« ألم تسمعيهم وهم يكررون « رجل السبانخ وزملاؤه » . . « الطبيعيون من أمثال رجل السبانخ » . . إلخ ؛ بل إن مندوب النظام العام كان يتندر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلبت عقلك حالة رجل السبانخ ، وأفقدتك توازنك العلمى يا بروف !

«ألم تسمعى ذلك كله بأذنيك يا ليالى ؟ لقد أصبحت رمزا لهم ؛ فكيف أتخلى عنهم الآن ؟! » .

ألا تعد هذه الكلمات انعكاسا لموقف عاطفى مغرق فى عاطفيته ؟ إن مشكلة هومو الأساسية تكمن فى استسلامه اللاواعى لعواطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم[٢٠] « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

وهكذا مضى هومو فى الرواية ــ تدفعه قوى عاطفية مجهولة ــ نحو قدره المهلك المحتوم . وعندما ينتبه ــ فى النهاية ــ ويحاول أن يتصرف بوحى من عقله عن اقتناع ، ويعود إلى مدينته الفاضلة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه اللعنة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضى ؛ لأنه لم يقتنع بالحقيقة البسيطة ــ التى أوردتها الرواية ــ وهى أن « لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص » .

وربما تكتسب شخصية هومو مزيدا من الثراء بأبعادها الأسطورية ، بالقوى الغامضة التى تشدها نحو مصير لا تجد منه مهربا ، تماما كما انجذب جدنا الأول آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، فحكم عليه بالطرد من الجنة . إنه سعى الإنسان المستمر ــ منذ بدء الخليقة ــ للبحث عن المجهول بمعاذير شتى .

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان يلاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعمق ثقافتهما . ترى هل هما يمثلان ثقافة عامة البشر فى ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الزوجة إلى المستوى الثقافى نفسه إذن ؟

شخصيات ثانوية :

تلى الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يتسمون بنوع من الجمود والثبات ؛ ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من الخارج بوصفها شخصيات سلطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدفء الإنسانى ، برغم عدالتهم وحيادهم المطلق ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين باشروا التحقيق مع هومو ، هم أنفسهم الذين ظهروا مرة أخرى فى المؤتمر العام الذى عقد فى القاعة المعلقة . فأين طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقليميون ومركزيون فى الوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقفها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة لجماعة المنشقين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) ؛ فالكاتب لم يوضح لنا مواقفهم الداخلية فكريا ، واكتفى بتحديد عددهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم فى النهاية مع هومو ــ برغم ماله من تأثير عليهم ، وبرغم ما عانوه من تجارب مريرة على الأرض ــ بعد أن اقتنع عقليا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟!

ثانيا : مدينة هومو الفاضلة :

يتشكل بنيان المدينة الفاضلة لكوكب الأرض فى السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين فى الرواية من خلال جزئيات المعيشة وتفصيلاتها المتناثرة على مدار العمل . ومن خلاله أمكن استنتاج الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى تلك الحقبة ، فكان كما يلى :

يعيش البشر فى عصر العسل تحت قبة زجاجية شديدة الارتفاع ، تغطى المعمورة البشرية الجديدة . وهم قد يعيشون فيها مائة أو مائتين ؛ فالأرض خارجها لا تصلح للمعيشة البشرية نتيجة للحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكر شبيه له فى رواية « نحن » من تأليف يوجين زامياتين[٢١] ؛ « فالمدينة محاطة بجدار مصنوع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية القديمة » .

وهذا اتجاه تكرر اللجوء إليه فى عدد من الروايات التى تعرضت لتخيل شكل الحياة على كوكب الأرض فى المستقبل .

النظام العام :

يتمثل فى اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هى التى تدير الحياة على كوكب الأرض . وهى تتكون من خبراء ــ ليسوا حكاما أو مسيطرين ــ تحملوا بحكم خبرتهم هذه مسئولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفيق الحكيم أن أورد فى قصته « فى سنة مليون »[٢٢] ، اتجاها مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش فى كنف لجنة من العقول المدربة التى تشرف على إدارة شئونه العامة» .

ويعد توحيد شعوب الأرض فى أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء . غير أن الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادى عشر) من خلال « نجاح النظام ، خلال المسيرة الجديدة للبشرية . فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية . وقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى فى هذا النجاح » . وهذا ما يؤكده د. فؤاد زكريا[٢٣] ؛ حين يقول « وحين نتأمل صورة الإنسانية فى المستقبل ، فلن نملك إلا أن نتصورها ، وهى تفكر بعقلية عالمية ، وتراعى مصلحة الإنسان فى كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطن والعقيدة . وعندئذ فقط سيكون التفكير العلمى لدى البشر قد استعاد طبيعته الحقة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعلو على كل ضروب التحيز والهوى ، ويزن كل شىء بميزان واحد ، هو ميزان العقل » . أنظر الشكل ص ٥

ويحاول النظام أن يحل مشكلة عويصة فعلا . إنه يهيمن ويحمى ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من المهد إلى اللحد ، عن طريق سلوك جماعى منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التى تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدى كل منها وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تتولى تزويج الأفراد أو إعادة تزويجهم بعد أن يتقرر انفصالهم بقرار محلى .

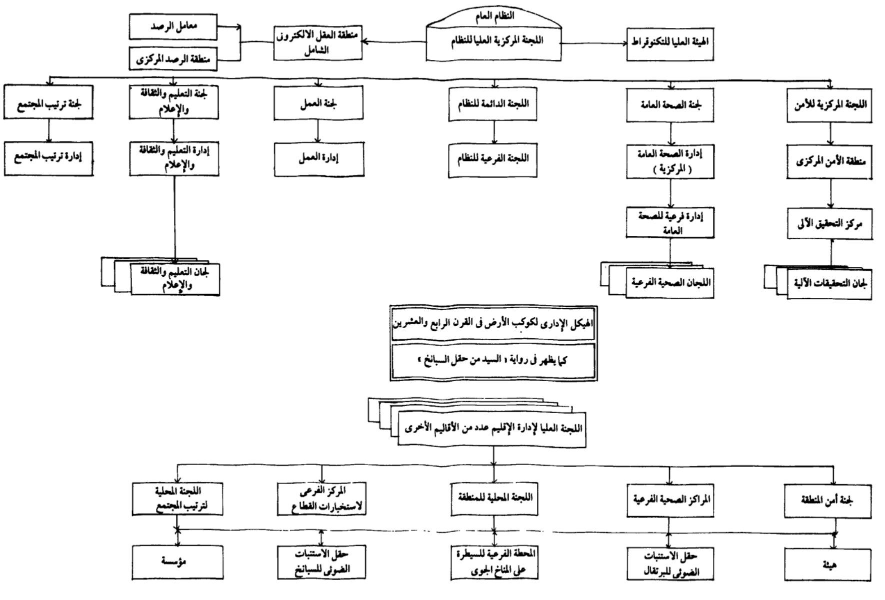
وتعتمد هذه اللجان فى تحقيق أهدافها على إدارات ؛ فمثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعى ، كما تتولى التعقيم المؤقت للزوجات والأزواج .

ويتبع هذه الإدارات *مراكز أو إدارات فرعية* . فمثلا مركز التحقيق الآلى يباشر التحقيق فى الحالات التى تخرج عن المسار الطبيعى للنظام من خلال لجان التحقيقات الفرعية ، وذلك لتقصى أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لها .

وتتكون لجنة التحقيقات من أربعة أعضاء ، يرأسها ممثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، وممثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، وممثل إدارة العمل ، وممثل الأمن المركزى .

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحتى يتمكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بنجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزية . فيدار الإقليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الإقليم ؛ وهذه يعاونها عدد من المراكز أو اللجان الفرعية . مثلا نجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم تزويجهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهى التى تصرح بالحمل ، وهى التى تصدر قرارا محليا بانفصال الزوجين فى حالة فساد الزواج ، وترسل رقمهما إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة تزويجهما بزميلين اخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتطعيمهم جرعات الحصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للعقول عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام الثورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائى بتسيير السيارات الهوائية التى تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعود بهم ثانية .



الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى القرن الرابع والعشرين
كما يظهر فى رواية « السيد من حقل السبانخ »

وتهيمن هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات والهيئات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الاستنبات الضوئى للبرتقال ، وحقول الاستنبات الضوئى للسبانخ ، والمحطة الفرعية المسيطرة على المناخ الجوى . ويوجد فى كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة .

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزى ولا مركزى فى الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شئون المجتمعات الحديثة . وقد تخيلها توفيق الحكيم عندما أشار دون تفصيل فى روايته « رحلة إلى الغد » إلى أن[٢٤] « كل شىء يدار بالأزرار من الإدارات المحلية والمركزية » .

ويلاحظ أيضا أن شئون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ؛ فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسعون لتحقيق صالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو المطامح الشخصية .

أجهزة معاونة :

يعاون النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : الهيئة العليا للتكنوقراط ؛ ومنطقة العقل الإلكترونى الشامل ، الذى يوجد فى غرفة يطلقون عليها اسم المعبد (أليست هذه التسمية تعبيرا عن تقديسهم لمكانة العقل الإلكترونى ؟) فى القاعة المعلقة . ويلاحظ أن كل مواطن له رقم تحتفظ تحته اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عن هذا المواطن فى أرشيف العقل الإلكترونى الشامل . وهو دائما نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعنوان وبطاقة العمل والبطاقة الطبية ورقم الاستخبارات . وفى عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، كألمانيا الغربية ، قد أزمعت أن تتخذ أرقاما للأفراد تمهيدا لاستخدام الحاسب الإلكترونى فى تسجيل كل ما يتعلق بهم .

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة على الذكاء وتطويره من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب فى المعامل .

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح لنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد فى المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهى أعلى سلطة فى الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرامج تعليمية متتالية لمن يجاوز مراحلها المختلفة ممن بلغوا سن الثلاثين ، كما يحدث فى جمهورية أفلاطون[٢٥] ، حيث يقضون خمس سنوات فى دراسة الفلسفة ليكونوا على بينة تامة من الفرق بين العالم المادى والعالم المثالى (وهؤلاء يعينون بالوظائف العليا) ، ثم يقضون خمس عشرة سنة فى معترك النضال والكفاح ، والقلائل الذين يجاوزون بنجاح الدراسة النهائية فى التربية ، يختارون آليا حكاما للدولة .

أم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث فى مدينة فرانسيس بيكون الفاضلة (أطلانطس الجديدة)[٢٦] ، حيث نجد أن الأهالى قد بلغوا بذكائهم الممتاز مرتبة فائقة من السعادة ، وعندئذ لا يتكالبون على المناصب عن طريق التملق والرشوة ، وإنما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟

أعتقد أن الاختيار يقترب من أسلوب مدينة بيكون الفاضلة ، وإن لم يذكره المؤلف صراحة .

المواهب الفنية المنتجة :

تولد الغالبية منها على حسب الطلب فى المعامل ، فتنتج عبقريات فنية متنوعة ، تقوم على أكتافها أعباء النهضات والتطورات الفنية الحديثة .

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام فى مجالات الموسيقى والتمثيل والتصوير وبقية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات فى « ملاهى المناقشات » طاقاتهم الخلاقة المغمورة ، فيكتشفون مواهبهم .

العبقريات الأخرى المطلوبة :

أما العبقريات الأخرى المطلوبة فى مجالات العلوم والهندسة والرياضة ، وهى عبقريات لازمة للخطة الإنتاجية لكوكب الأرض على شموله ، فهى تولد على حسب الطلب فى المعامل ، عن طريق التزاوج المعملى فى أنابيب الاختبار بين العناصر الوراثية المتميزة .

الحياة تتطور بديناميكية مستمرة :

إن أشكال الحياة فى عصر العسل تعد حلقة جديدة تالية لتطور سابق ، وتمهد فى الوقت نفسه لتطور قادم . إنها تتطور بديناميكية مستمرة .

فقد عرف النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذى أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن فى أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون فى خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت العنصرية والتعصب هما المرض الذى ظل كامنا فى العقل البشرى القديم . ولهذا فقد أخذوا على تطوير ذلك القسم المتخلف من المخ البشرى من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز وتوجيهها إلى سلم التطور .

كذلك نجح النظام فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية .

وأخيرا ينطلق المجتمع فى الكون . إنه مجتمع فى حركة مستمرة ، ليتواءم مع المتغيرات المختلفة التى تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور فيما يلى :

الولادة :

بعد أن يتم تزويج أى شخصين ، يفرض على الشبان أن يسلموا قدرا معينا من حيواناتهم المنوية ، وكذلك يفرض على الشابات أن يسلمن قدرا معينا من البويضات . ثم يتم تعقيمهم جميعا فى معامل إدارة الصحة العامة لوقف عمليات الإخصاب والحمل .

وبعد أن تؤخذ البويضات والنطفة تتم الولادة معمليا عبر الأنابيب التى بدأ تطبيقها فى نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

ويمكن لأى زوجين متابعة مولودهما عبر الأنابيب ــ بعد أن تصرح لهما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك ــ خلال مراحله الجنينية ثم ولادته .

وكذلك استفاد النظام بإنتاج أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة ؛ وهؤلاء يتولون التنمية فى المجتمعات الجديدة فى الفضاء الخارجى .

وقد يسمح للزوجين فى حالة تفوقهما على الدرجات المحددة للشغيلة فى الخطة الإنتاجية أن يتقدما بطلب موقع عليه منهما إلى لجنة ترتيب المجتمع ، يطلبان فيه السماح لهما بتقديم موعد الإذن بحمل طفلهما مدة سنة .

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب « ألدوس هكسلى » فى روايته « عالم جديد شجاع »[٢٧] ، حيث يتم تفريخ أنواع متعددة من الإنسان العالى والعادى فى أنابيب الاختبار . كما أن الكاتب « برنارد شو » قد أشار إلى التوليد الانتقائى[٢٨] الذى يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة منها ، وذلك فى كتابه « الإنسان العادى والإنسان العالى » .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوان والدواجن حتى انقرضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيماوية والبروتين النوعى المنتج معمليا بديلا للحوم ، والمعد بمعرفة لجنة الصحة .

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب زجاجى واسع فى مقطع عرضى فى تجويف الحائط ، يتحرك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع غطاؤه ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساخنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (الساخن أو البارد) ، فيأكل ما يشاء فى أى وقت يريد .

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح الباذنجان الطويلة ، عندما تحشوها بالعصاج المصنوع من بلورات البروتين النوعى .

وقد تخيل توفيق الحكيم فى رواية « رحلة الى الغد » نظاما مشابها ، حيث يقول[٢٩] « تجد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثانى للشاى ، والثالث للبن ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الصنبور الذى تريده ، وضع تحته القدح بالمقدار الذى تحب » .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى ــ وإن اتفق فى أنه أنبوب ساخن وبارد ــ يختلف عما أورده توفيق الحكيم فى أنه أنبوب زجاجى ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقف أمامه أى شخص .

متوسط العمر :

كان متوسط العمر فى القرن العشرين للفرد يتراوح بين ٧٠و٨٠ عاما . وفى القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل لخلود الفرد البشرى ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف الموجود فى الحيوانات الدنيا التى تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام . وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التى تتميز بمواهب عبقرية خلاقة ومفيدة للبشرية .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم تخيل أن متوسط عمر الإنسان فى روايته «رحلة إلى الغد»[٣٠] يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين .

وهذا اتجاه عام يؤكده التطور العلمى والرعاية الصحية التى ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشواهد العصر الحالى تسير فى هذا الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعوبها .

السكن :

تطور الأمر من مساكن مؤجرة أو مملوكة ، إلى مساكن يوفرها النظام مجانا لكل فرد سواء أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شاهقة ممتدة من الأرض (مجمعات سكنية) . وأبواب هذه المساكن ومداخلها توجد فى سقف هذه الأبراج ، حيث تهبط الكبسولات .

ويتكون أثاث المسكن من مفروشات وثيرة ، ومقاعد إسفنجية مريحة . وتوجد بالمسكن مصادر التغذية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التدفئة التى تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة .

وقد يوجد بالمسكن خادم آلى (روبوت Robot) (وهى مشتقة من الفعل[٣١] Robit فى اللغة التشيكية ، وتعنى «العمل») . وفى اللغة البولندية توجد كلمة Robotnik وتعنى العامل) . وهو يقوم بالخدمة ، لكنه ليس متوافراً أو متاحا للجميع[٣٢] ؛ وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل فى كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إنذار الطوارىء .

ثم حدث تطور أخير وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأى مواطن قضاء أى وقت بها وفى أى مكان .

التعليم والثقافة :

يعد النظام التعليم حقا مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موادها الدراسية ، فى حين نجد فى جمهورية أفلاطون تفصيلا لهذا الجانب ؛ يبدأ منذ المدرسة الأولية[٣٣] التى تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وفناء لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال سن العاشرة إلى منهاج دراستهم الموسيقى ، والرياضيات ، والتاريخ ، والدين . وهكذا تتزايد جرعة المواد الدراسية وتتسع كلما نما الشباب .

كذلك يوفر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التأهيل العمل .

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية المرئية (ويبدو أن هناك تخطيطا محددا لنوعية البرامج التليفزيونية التى يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات متطورة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الناطقة فى المكتبات العامة ، أو تطرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

وعلى الرغم من أن الرواية لم توضح ما تم بالنسبة للصحف اليومية بشكل سافر ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدلت بها برامج تليفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية المرئية . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الجزئية[34] عندما تخيلها فى «رحلة إلى الغد» (الصحف والكتب ترسل كذلك لمن يطلبها فى كل مسكن فى العالم ، إما فى نسخة منظورة أو مسموعة أو بالحروف . .) .

وكلا الاتجاهين استفاد من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرئية أو الناطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التقليدى الحالى (الحروف) ، فى حين استبعده صبرى موسى خلال مراحل التطور .

العمل :

تتميز مدينة صبرى موسى عن كثير من المدن الفاضلة فى عصر العلم بأن المواطنين فيها يمارسون حقهم الطبيعى فى العمل ؛ بل هناك حوافز للتفوق فى أداء هذا العمل ؛ فالعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى . وهذا بطبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسع النظام فى إنتاج الخدم الآليين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلالهم فى مواقع العمل المختلفة محل الإنسان ، فى حين يجنح الإنسان للهدوء والدعة والكسل ؛ وهى عوامل انهزامية تقود الإنسان فى النهاية إلى فقدان معنى الحياة عندما يعجز عن أن يجد بها شيئا يحقق ذاته ، وتدفعه إلى الانتحار[35] .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال خطة إنتاجية بالهيئات والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر . فمثلا يعمل الشغيلة فى حقول الاستنبات الضوئى للسبانخ (يوجد أربعة حقول) ، حيث ينتجون أكواما هائلة من أوراق السبانخ الخضراء التى تصدر طازجة فى عبواتها الضخمة بالصواريخ عابرة البلدان . وهناك حقول استنبات ضوئى للبرتقال ، ومعامل أخرى لإنتاج البروتين النوعى . . وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون ــ فى مقابل عملهم ــ راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كوبونات الأسواق التبادلية التى يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التى تنتج فى الربوع الأخرى من الأرض .

وفى حالة تفوّق الشغيلة على الدرجات المحددة لهم فى الخطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات :

تطورت الإجازات فكانت فى القرن الثانى والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت فى القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سنويا .

أما إجازة العمل فهى ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو اتجاه نابع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال ــ فى مصر والخارج ــ تعطى حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتعدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذى يختاره الأفراد من المتحف التاريخى للأطعمة ، الذى يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المخلوقات القديمة ، أو تناول أقراص البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت فى صالون الحب الحر ، حيث الاجتماعات العاطفية الحرة بين الرجل والمرأة . وهو الاتجاه نفسه الذى يوجد فى رواية « نحن »[36] ، حيث تتم الحياة الجنسية على أساس الحب الحر ، فيستطيع أى ساكن أن يمارس الجنس مع أى ساكنة بتسليم ورقة وردية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم تخيل الاتجاه نفسه فى « رحلة إلى الغد »[37] ؛ فهو يقول « لم يعد للحب عندهم قدسية كما ترى . . إنه نوع من اللهو . . أو اللعب الفارغ . . فنحن فى عالم مكتظ بوسائل اللهو واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس يأكلون ويشربون ويلعبون . . » . وقال أيضا : « إن الحب يتم بغير زواج » .

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة فى مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقضى المواطنون أوقات فراغهم فى ملاهى المناقشات العامة ، التى توجد فى الطوابق الأرضية للأبراج السكنية .

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام فى الأرشيف السينمائى القديم (كان صبرى موسى يتنبأ لهذا الفن بالاندثار فى مواجهة منافسة التليفزيون الرهيبة) ، أو مشاهدة برامج التليفزيون المخططة ، أو القراءة فى الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) فى المكتبات العامة والخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لابتكار المناهج الدراسية لتدريب الأفراد على ألوان النشاط فى أوقات الفراغ ؛ فاقترحوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومعسكرات تعليمية للشباب . أما بالنسبة للبالغين فقد تم تشكيل هيئة لها كل السلطات فى حدود القوانين الإنسانية الحديثة ، فتركت للجماهير أن تناقش وتقترح ألوان النشاط فى نطاق السياسة المرسومة ، فدخلت وسائل تعتمد على الشذوذ والغرابة والعودة إلى الماضى .

الزواج :

تطور الأمر من الانتقاء الفردى ، فترك الأمر للجنة ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمنى معين ، ووفق اختيار العقل الإلكترونى الشامل ؛ فتقام حفلات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يجىء موعد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يعاد تزويجها فى حالة إخفاق الزواج . وأخيرا تم إلغاء الزواج وفق مشروع النظام .

وهذا الأسلوب الانتقائى سمة تشترك فيها معظم المدن الفاضلة ، بدءا من جمهورية أفلاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف .

العقاب :

اختفت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقاب نهائيا من المجتمع ،

حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء .

وأيضا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأمراضها التخلفية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والفوضى والميكروبات الخُلقية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

أجهزة الاتصال :

يصف النظام عصر العسل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التى يمكن إيضاح بعضها فيما يلى :

- **جهاز النداء الذاتى** : للاتصال بين الأفراد (أيا كانت المسافة) . ويوجد فى الساعة جهاز الاتصال الذاتى ويتكون من إرسال واستقبال صوتى .

- **جهاز التليفون المرئى** : وهو يشبه إلى حد بعيد التلفون العادى ، بالإضافة إلى الصورة .

- **جهاز الاستخبار الشخصى** : ويوجد فى مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط القنوات . فالرقم صفر – مثلا – يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات فى المركز لاستخبارات القطاع السكنى .

وهذه الأجهزة هى إحدى ثمرات العلم المنتظرة . وقد تخيل توفيق الحكيم جهازا مثيلا فى «رحلة إلى الغد»[٣٨] ، (عندما اتجهت السكرتيرة إلى جهاز صغير فى ركن ، تدير مفتاحه فتظهر صورة على لوحة) .

- **جهاز الاستخبار العام** : يوجد فى المركز الفرعى لاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين .

- **لوحة التعليمات** : وهى ذات الشريط السيليلويد ؛ وتوجد فى مجالات العمل ، لتسجل عليها أى تعليمات خاصة بالعمل .

- **تابلوه الاستدعاء الوثائقى** : المثبت على مائدة الخطابة فى قاعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم الوثيقة على جهاز الذبذبات الخاص بالذاكرة ، فتظهر على الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسى بالقاعة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أى مشروع ، ويعرضها أولا بأول .

النقل :

يتكون من عدد من الوسائل ؛ منها :

- **النقل العام** : ينظمه مركز التنظيم الهوائى لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ، حيث يركب كل فرد فى كبسولة خاصة . وعندما تتوقف الحافلة ، يطلق السائق الكبسولة التى يجلس فيها الشخص الذى وصل إلى مسكنه ، فتهبط فوق المجمع السكنى .

وقد سار توفيق الحكيم فى الاتجاه نفسه عندما قال :[٣٩] «تصور أن وسائل الانتقال ليست فى الشوارع . . إنها فى الجو . . وسطوح المبانى هى محطات للسيارات والأوتوبيسات الجوية» .

وهذا اتجاه منطقى تماما للتطور العلمى ، بعد ازدحام الشوارع والطرقات بالسيارات . والمشاهد الآن فى الولايات المتحدة – نموذج الحضارة الغربية – أن طائرات الهليكوبتر بأشكالها المتطورة تهبط على أسطح العمارات .

- **السيارات الأرضية** : وتقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأنفاق ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين النوعى .

- **القطار الهوائى** : يقوم بالرحلة العجيبة إلى الأرض الخراب لمشاهدة ناطحات السحاب المهجورة والمنتصبة بين خرائب المدن منذ الحرب الإلكترونية الأولى .

- **سيارات خاصة** : لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهى تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الخادم الآلى آليا إذا ما صدر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها فى محطة السيارات فوق البرج السكنى ؛ وهى تتحرك فى الفضاء ، وتهبط فى أى مساحة محدودة طبقا لتوجيهها .

- **مركبات خاصة** : تتحرك بالتوجيه الذاتى للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد .

- **الصواريخ** : يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض .

الرحلات فى الفضاء :

تتم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السفر الخارجى . ولابد من الحجز للسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأتى الدور على الحاجز .

وفى القرن الثالث والعشرين ، بنيت أول مدينة على القمر «أراتوسفيتر» لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُتخذ قاعدة أو محطة لسفن الفضاء التى تغادر الأرض فى طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى .

وفى القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تعين على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم :

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ فى النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلى ، فبعد أن يعرض التليفزيون التقرير النهائى المصور لكل ما حدث فى العالم فى اليوم نفسه ، ينتهى الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائى ؛ بسبب رغبة النظام فى تنظيم استخدام الطاقة . وينقطع النور مرة أخرى ويضيء إيذانا بموعد النوم ، ثم ينقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فينام الفرد مرغما .

دفن الموتى :

مرت عملية دفن الموتى بعدد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبور العادية ، إلى مدافن فى كبسولة تدور فى الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخيرا أصبحوا يصهرون الرفات حتى يتبخر فى مباخر عامة ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحتفظ بها أهل الميت ضمن ذكرياتهم فى زجاجات صغيرة تؤكد المعنى العلمى الذى يؤمن به عصر العلم .

ثالثا : البناء الفكرى للمدينة الفاضلة :

لجأ الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكرى لمدينته الفاضلة من خلال رافد أولى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب فى النهاية فى التيار الفكرى العام لهذه المدينة ، ابتداء من الفصل العاشر للرواية ، مصعدا الأحداث ، وصولا للنهاية المتنظرة . أما الرافد الخاص فهو وجوه قضية هومو التسعة .

وجوه قضية هومو التسعة :

استطاع الكاتب صبرى موسى إظهار هذه الوجوه وتعريتها ، حتى تكتمل لدى القارىء قضية هومو بشكل متكامل من جميع زواياها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى باقتدار فنى تقديم هذه الوجوه ــ الأقنعة بذكاء ، تارة من خلال لقائه بلجنة التحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديفيد أو زوجته أو بروف ، وأخرى من خلال مناقشات ملاهى المناقشات ، وأخيرا من خلال بحثه لحالته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه ــ الأقنعة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها فى الوقت نفسه . وهذه الوجوه هى :

١ - قضية الحرية :

استند هومو إلى أن قضيته هى فقدان الحرية الشخصية من خلال :

(أ) التحقيق معه :

فكان الرد أن التحقيق ليس انتقاصا من الحرية ، وإنما هو لمعرفة الخلل الذى أصاب جهازه النفسى . وهو حر فى أن يفعل ما يشاء فى عصر العسل . ولولا عودته للعمل لما استدعى للتحقيق .

(ب) داخل فكرة الانضباط ومنع النزوات :

فكان الرد أن النظام ضد التخلف ، وأنه عجلة التقدم وقانون المحافظة على المكاسب البشرية . فالنزوات دفاع عن الفوضى ، والعفوية تؤدى إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات بوصفها نموذجا حيا للحرية ، بل إن المواطنين يمكنهم تغيير ما يعرض عليهم من برامج ديموقراطيا ، من خلال مطالبتهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تذع المباريات ؛ لأنه لا ينبغى إذاعة إلا ما نضج واكتمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدى إلى أن يترك المتناقشون القراءة والكتابة .

٢ - قضية الجمال :

أصبحت الحياة الحديثة خالية من الجمال ، بعيدة عن فطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالانتماء ، وأصبح عاجزا عن تعرف نفسه وموقعه . ويثير توفيق الحكيم الفكرة نفسها[٤٠] فيقول : «إن إحساسهم بالجمال الحقيقى متعة» .

والرد هو أن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص ؛ وإنه لأمر منطقى أن نتعاطف بتلقائية مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بهؤلاء العبيد الجدد ، العبيد الصناعيين .

٣ - قضية نداء الطبيعة :

وهومو يوضحها فى الفصل الثامن بقوله : «حين عجزت عن رؤية السماء الحقيقية لمعت فى ذاكرتى فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الملايين من السنين . . عندما أخذت الثدييات تتسلق الأشجار العملاقة ، وتعيش بين أغصانها صورة للأضواء الوهاجة المتعددة الألوان ، التى تغمر أعالى الأشجار فى تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم فى الزمن ، وتكشف لعيون أسلافنا الأقدمين القابعين فى طمأنينة على الأغصان عن عالم رحب من الأزهار والبراعم والحشرات وبعض الطيور نفسها . . باقة من شتى الألوان الزاهية هى فى نفس الوقت طعام شهى» .

هذا ما حدث له كأنه إلهام أو وحى .

الرد : هذه هى المعادلة الصعبة التى تشغل النظام : إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفيرة ، يتطلب تزايدا آليا على حساب المساحة الطبيعية . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين فى سبيل إنشاء طبيعة جديدة بديلة ، يتلاءم معها الجميع ، ويطمئنون فى رحابها .

وهكذا تطالب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هومو بالعودة إلى الطبيعة .

٤ - حالة انتباه مفاجىء بافتقاد الإرادة :

يقول هومو لصديقه فى الفصل الثامن : يخيل إلى أننا لم نعد نستخدم إرادتنا يا ديفيد . . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب منسابة مع تيار مائى دونما إرادة . . ! » .

فيقول صديقه «أتريد أن تقول إن لحظة التوقف التى انتابتك هى وليدة الانتباه المفاجىء بافتقاد الإرادة ، وأن تلك الحالات المشابهة الأخرى هى حالات تنتاب أصحابها حين يدركون فجأة أنهم يعيشون فحسب . . إنهم يفعلون ما يجب فعله بالضبط . . ؟ » .

- أجل . . أجل . . هذا هو التعبير بالضبط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وما هو متوقع ومعتاد أن تفعله . . تلك هى القضية بالضبط . . » .

كأنه لابد أن يكون هناك دائما هدف . . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف . .

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر فحسب ، . . فما هو الاعتراض على ذلك . . ؟

كان هدف الأسلاف القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحقق تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء فى أى وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير .

فهل يتفق هذا مع كلمات المفتش العام فى حكاية إيفان فى رواية «الإخوة كارامازوف» حين يقول[٤١] : «إن سر الوجود الإنسانى ومبرره ليسا فى إرادة الحياة ، بل فى الحاجة إلى معرفة السبب الذى يدعو الإنسان إلى الحياة . فالإنسان ما لم يكن على يقين من هدف حياته ، لا يقبل أن يوجد فى العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه ، ولو ملك الخبز وافرا كل الوفرة» .

فكأن القضية هى البحث عن هدف للحياة فى عصر العسل ، وهو الوجه الرابع لحالة السيد هومو .

٥ - حالة البحث عن هدف للحياة :

إن السيد هومو يخشى أن يكون الإنسان قد نسى أن البحث عن الطعام ، لم يكن هدفا فى حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة . وبهذا المفهوم الخاطىء ، الذى واصلته سلالات بشرية عديدة ، طمست إرادة التطور الفطرية فى العقل البشرى .

لكن النظام العام فى المدينة الفاضلة يحل هذه المشكلة . . « إن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقلى والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصلة التى تفرضها عليه حياته» .

٦ - حالة تعرض الذكاء البشرى للخطر :

يقول هومو لصديقه أيضا (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أغصان عصر العسل وعقولنا مسترخية فى كسل تأملى لذيذ ، فى حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتى إلينا عبر الأنابيب .

- ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل لتسير الحياة . .

- هناك عقول تعمل فعلا . . ولكنها ليست عقلى ، ولا عقلك !

وذلك جانب آخر من جوانب القضية . . أو كأنها كما يرى ولز[٤٢] : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين فى تاريخه قد استطاع إنماء عقله وتكييف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف تكييفا يكفل له البقاء . ولكن فى العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، ترامت حدود عالم الإنسانية وتشعبت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثيل لذلك فى نمو العقل واتساع الإدراك ، لتيسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد سارت قوة التكيف ببطء شديد وعجزت عن مسايرة خطوات التغير فى العالم الحديث ، ولذا أصبح موقف الإنسان غريبا ، متناقضاً . . » .

فكأن المطلوب من إنسان عصر العسل أن يتعرف الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ؛ فالذكاء مطلوب فقط للمناصب القيادية ، أما بقية البشر فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء ، والمهارة الخالية من العاطفة ، « وذلك لأن التقدم التكنولوجى بشكل عام . . وثيق الاتصال بالتغيير فى وظائف عمل الإنسان ؛ وهذه التغييرات تحدد بدورها التغييرات فى محتوى عمله ، ومن ثم التغييرات فى علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع»[٤٣] .

٧ - حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة :

يقول هومو (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلا يا ديفيد . . نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتى اليومى . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة فى هذا الفيضان الإعلامى والثقافى الذى يندفع فى عقولها من أجهزة الإعلام والثقافة المركزية . . وقد أصبحوا جميعا يفكرون ويتصرفون حسب الطريقة المطلوبة . . » .

وهذا هو التصور نفسه الذى يسوقه الكاتب بوريس أناشينكوف حين يقول[٤٤] ، «أناس أوتوماتيكيون لا إراديون ، يصلحون فقط لإنجاز عملية بدائية محدودة ، ويتعاملون مع كل ما يتجاوز حدود تلك العملية كعبء يفوق قدراتهم ، ومجموعة صغيرة من الفنيين الإداريين . . ذلك هو مجتمع المستقبل» .

غير أن النظام يرى أن هذا ضرورى . . حيث يذهب إلى أن توحد الأداء ، هو قانون الطبيعة . . وهذا ما يقوله ديفيد ـ المؤيد للنظام ـ (الفصل الثامن) : « إن النظام الذى تحقق لنا الآن يسير بالنوع البشرى فى طريقه الطبيعى ياهومو . . لقد استطعنا أن نتفوق على بقية الأنواع التى كانت معنا على الأرض ، عندما بدأنا نتأمل الطبيعة التى حولنا وندرك بعض قوانينها . . وواصلنا التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شىء تقريبا عن كوكب الأرض الذى نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بمعرفتنا إليه » .

وقد ساق الكاتب وينوود ريد (لندن . . ١٩٢٩) المعنى ذاته عندما قال : « فى استطاعتنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها . ولكى نطيع قوانينها لابد لنا أولا أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون فى استطاعتنا أن نأخذ مكانها ونقوم بعملها بأنفسنا »[٤٥] .

وهذه هو نفس ما يهدف اليه النظام ؛ فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقلى والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصله التى تفرضها عليه حياته .

٨ - ضحية للعبيد الآليين (السادة الجدد) :

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدى . فإلى متى سيستمر العقل البشرى فى السيطرة على العالم ، ويظل الإنسان سيد مصيره ؟

فى واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات ، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها ، وتضع بذاتها برامج العمل ، وتجدد هذه البرامج وتطورها أيضا على حسب النتائج التى تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تخترع بعضها بعضا ؛ فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومو ضحية للثقافة ؛ ضحية للشغف المؤلم بالمعرفة ، الذى تغرى به أوقات الفراغ المتعددة التى يتيحها له العبيد الآليون الذين يقومون بأعباء غالبية الأعمال التى كان البشر يقومون بها . فهو ضحية العبيد الآليين . وهى رؤ يا متشائمة للتطور الآلى .

٩ - إمكانية ذاتية :

إن الوجه الأخير لحالة هومو هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية تحاول فى الوقت المناسب منع الإنسان من الغرق فى السعادة ، والجنوح لكسل عصر العسل ، وتضطره إلى طرح الأسئلة ؛ فقد يكون فى الأسئلة خلاصه .

التيار الفكرى العام للمدينة الفاضلة :

بانتهاء الفصول التسعة الأولى من الرواية ، التى عرض لنا المؤلف من خلالها تسعة وجوه (أقنعة) لحالة هومو من زواياها المختلفة ، يصب هذا الرافد (لإحدى الحالات الخارجة على النظام) مع الروافد

الأخرى الشبيهة فى بحر النظام العام ، بتياره القوى المنظم . فما مكونات تيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

فى مواجهة التطور العلمى والتكنولوجى الهائل والمنتظر حدوثه فى المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه متشائم[٤٦] « سيخلق آلات ذات قدرات تزداد تعاظما على الدوام ، حتى يأتى الوقت الذى يفلت فيه زمامها من يد الإنسان ، فتنقلب عليه ، وربما قضت عليه ، أو جعلته عبدا لها » .

ويستند دعاة الاتجاه المتشائم كألدوس هكسلى فى كتابه « السلام والعلم والحرية » ، إلى أن الفرد فى العصر الحديث قد فقد نتيجة التقدم العلمى حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استقلاله العقلى نتيجة وسائل الدعاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته الاقتصادية نتيجة تركز الصناعات .

وبذلك تصدق كلمة تولستوى حين قال : « إذا كان النظام الاجتماعى ظالما ، والقوة فى يد عدد قليل من الناس يستغلون الآخرين ويستبدون بهم . . فإن كل تقدم علمى لن تكون له نتيجة إلا تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد ! »[٤٧] .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل[٤٨] ، « ويذهب إلى أن الآلة هى التى ستحرر الإنسان من كل العبودية ، وتأخذ بيده فى طريق المستقبل الذى يحلم به . وأصحاب هذا الرأى يتصورون أن تقدم التكنولوجيا هو ، فى ذاته ، ضمان ضد كل أنواع القهر ، سواء أكان ذلك هو قهر الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان » .

ويوتوبيا صبرى موسى تمضى فى الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام العام الذى يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الخبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - تحملوا مسئوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة الحياة وتحقيق نظام اجتماعى عادل ، توزع فيه جميع النتائج والثمرات على المواطنين رخاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن ومختلف الكماليات .

فصبرى موسى قد حقق لمواطنى مدينته الفاضلة العدالة الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتخيل فى رواية الحرافيش[٤٩] ، الطريقة الصحيحة التى يمكن أن تتحقق بها العدالة فى الحارة أو فى المجتمع الإنسانى بعبارة أخرى .

ويسير النظام وفق خطة عامة ، تهدف إلى التوصل إلى بشر عقلانيين إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك فإن شعار النظام « الصعود المستمر فى الكون » ، « من الإنسان القرد . . إلى الإنسان الملاك » ، و « من قمم الأشجار العملاقة القديمة إلى الفضاء الكونى » .

فكأن النظام العام يتبنى رأى ولز حيث يرى[٥٠] « أن العقل الجديد الذى يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو ينبذ كل نظرة للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود أن تسود الروح العلمية التى لا تصدر حكما إلا بعد الأناة والتثبت والتخلص من الأهواء » .

وكأن هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة وينوود ريد إذ يقول[٥١] : « إن هذه الأجساد التى نرقد بها تنتمى إلى عالم الحيوان ، قد سبقتها عقولنا فى النمو بمراحل ، وقد بدأنا فعلا ننظر اليها باحتقار . وسيأتى اليوم الذى سيكون فى مقدور العلم فيه أن يغيرها بطرق لا نستطيع التكهن بها ؛ بطرق لو شرحت لنا لما تقبلها عقلنا الآن كما لا يتقبل عقل الإنسان البدائى الكهرباء أو المغناطيسية أو البخار . سنستأصل الأمراض ، وسنزيل أسباب ضمور الجسد وتحلله ، وسنكتشف الخلود . وعندئذ سيرى الإنسان أن الارض قد ضاقت به ، وسيهاجر فى الفضاء ، وسيعبر صحراء الفضاء الخالية من الهواء ؛ التى تفصل بين كوكب وآخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة مقدسة يزورها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا سيصبح الإنسان سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهندسا للنظم ، صانعا لعوالم أخرى . وحينئذ سيصير الإنسان كاملا وسيصبح خلاقا » .

وبذلك تحقق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فرانسيس بيكون فى مدينته الفاضلة (أطلانطس الجديدة) ، بأن[٥٢] « الكائنات البشرية ستعرف كل شىء فى يوم من الأيام؛ بحيث يكون بوسعها أن تفعل كل شىء ممكن » .

وقد نجح النظام فى إطلاق الحرية لغريزة التنوع الجنسى واللذة عبر صالونات الحب الحر ، وكذلك لغريزة التعبير بالكلام من خلال ملاهى المناقشات العامة .

كما نجح أيضا فى خطة الولادة المعملية عبر الأنابيب ، التى بدأ فيها ولادة أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة القائمة على البنوة والأبوة والأمومة ، وهى نماذج متجردة تماما من الإحساس الفردى ، ومرتبطة تماما بالنظام العام وأهدافه التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبرى موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد من اليوتوبيات السابقة فى حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التى تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة الشمس : توماس كامبانيلا - يوتوبيا النظر إلى الوراء : إدوارد بيلامى - يوتوبيا أخبار من اللامكان : وليم موريس ، ويوتوبيا الحرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل السبانخ) قد أضافت خطة النظام فى الوصول إلى بشر عقلانيين ، وتغيير أنماط العلاقات الاجتماعية ، وإن حافظت على إطلاق الحرية لغريزة الجنس والتعبير والكلام .

تياران فى المواجهة :

ثم كانت المواجهة الحاسمة فى اجتماع القاعة المعلقة . إن النظام العام عادل ديموقراطى . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث خروج على النظام بشكل ديموقراطى أيضا . فبعد أن تزايدت حالات الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط هى : معالجة عقول الحالات المعارضة كيمائيا عن طريق حقن الخلايا العصبية ؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور ؛ وإلغاء الزواج حتى يتحول الشعور الفردى تلقائيا إلى مجاله الطبيعى تجاه المجموعة البشرية ؛ وثالثا الانفصال المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة حتى يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء فى المجتمع البشرى ؛ وأخيرا إلغاء المساكن ، وأن يستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ؛ حتى يصبح المواطن أكثر حرية ، ويتخلص من بقايا غرائز الامتلاك .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جدا فى روايته « رحلة الى الغد » ، عندما تخيل[٥٣] أن هناك سجينين قد استبدلا بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدا تغيرا هائلا قد حدث ، وأن هناك حزبين يتناحران هما : حزب التقدم العلمى والآلى ؛ وقد فاز فى الانتخابات ويحكم ؛ وحزب آخر يطالب بالعودة للماضى ؛ وقد فاز مرة فى الانتخابات ، لكنه[٥٤] « لم يستطع تنفيذ برامجه ، ولم يجرؤ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ؛ خشية أن يؤدى ذلك إلى جوع الناس ، أو إحداث الارتباك فى حياتهم اليومية ؛ فتقوم الثورة فعلا ضده ؛ لقد آثر السلامة ، واكتفى ببعض مشروعات فى مجال الآداب والفنون الجميلة » .

ومن ثم يتضح أن حزب التقدم العلمى الآلى هو المنتصر ، برغم سوءات نظام الحكم العديدة وعدم عدالته . أما فى مدينة هومو الفاضلة ، فالنظام العام الذى يعتمد أيضا على التقدم العلمى الآلى يختلف عن ذلك . إنه نظام عادل . وأمثلة عدالته ونزاهته تفوق الوصف ؛ منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثورى فى الاستفتاء العام . إذيترك الفرصة للمنشقين عليه ، حتى يقرروا ما يختارون ـ برغم أنه يمتلك سلطات رهيبة لاحد لها - فاختار عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، و٩٠ رجلا) الخروج والعودة الى الأرض . فحذرهم القائمون على النظام من خطورة اختيارهم . ولما رأوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات فى ذلك الجزء المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتقال اللازمة التى ستحملهم فى رحلة الخروج ، وأعاد إليهم الخصوبة ثانية .

وهكذا خرج هومو ويروف ورفاقهم . . ورأوا الحياة فى الخارج عنيفة دموية فى صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بعد أن غيرت فى أساليبها المعروفة وطورتها .

وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ ؛ لأن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة ؛ ولكل مخلوق مناخه الخاص ، أو كما سبق أن أعلن توفيق الحكيم[٥٥] : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

* * *

لقد جاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتقديمه هذه الرواية ، محلقا إلى آفاق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تعد انعكاسا لقدرات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنسانى بعامة وقضايا مجتمعه بخاصة .

وإن ظهرت بعض الهنات البسيطة التى قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار مناقشة بعض القضايا ، والإطالة فى مرات معدودة فى الوصف . وأخيرا ، ربما يكون قد بالغ ـ فى البداية ـ فى إظهار حادث خروج السيد عن مسار حياته ـ ربما لجذب انتباه القارىء ـ برغم أنه حادث عادى تكرر كثيرا ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقدم لنا رؤ ياه لمستقبل كوكب الأرض ، فى رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القارىء ، وتثرى فكره .

غير أنه ـ فى الوقت ذاته ـ يشد انتباهنا ، يلفت أنظارنا ، يحذرنا ، إلى ما ينتظرنا هناك من عالم جديد متغير ، متطور . كما أنه ـ أيضا ـ يعمد إلى تعرية واقعنا بكل قساوته وشروره ، ربما لنقارن ، أو لنحاول تغيير هذا الواقع . مسترشدين فى ذلك بإسقاطات عالمه الفاضل ، على واقعنا المر .

فمرحبا برواية « السيد من حقل السبانخ » عملا خصبا ، ثريا ، يخط مسارا جديدا للرواية العربية ، مفجرا الكثير من القضايا الفكرية ، ومصورا يوتوبيا عصر العلم .

الهوامش :

(١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف ــ سلسلة الكتاب الذهبى العدد ٢١٦ - ١٩٧٥ .

(٢) نشرت رواية « السيد من حقل السبانخ » مسلسلة بمجلة صباح الخير فى المدة من ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٤ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءاً) .

(٣) الرحلة الثامنة ، ص ١٠٩ ، جبرا إبراهيم جبرا ، مقال (جورج أورويل الإنسان المهدد) ، منشورات المكتبة العصرية صيدا ــ بيروت ١٩٦٧ .

(٤) مقال « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٨ - ٤٤ باب أدباء ومواقف ــ مجلة الدوحة ــ العدد ٢٩ مايو ١٩٧٨ .

(٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ آلبيريس ، منشورات عويدات ــ بيروت لبنان الطبعة الأولى ــ كانون الثانى ١٩٦٧ ترجمة : جورج سالم .

(٦) مقال « القرن العشرون » . . « حاضره ومصيره » أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العد الخامس ــ القاهرة ١٩٦٥ .

(٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

(٨) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ١١ ، كاريل تشابيك ، ترجمة وتقديم د . طه محمود طه ــ مسرحيات عالمية ــ العدد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ ــ الدار القومية للطباعة والنشر .

(٩) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، يوسف الشاروني . ص ٢٤٣ . مجلة عالم الفكر ــ المجلد الحادى عشر ــ العدد الثالث : أكتوبر ــ نوفمبر ــ ديسمبر الكويت ١٩٨٠ .

(١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، من كتاب « دراسات فى الرواية

الإنجليزية » ، ص ١٦٢ د. أنجيل بطرس سمعان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

(١١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كولن ولسن ، ترجمة : أنيس زكى حسن ـ منشورات دار الآداب . الطبعة الأولى ـ بيروت ـ كانون الثانى ١٩٩٦ .

(١٢) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » بقلم بوريس أنا شينكوف ، ترجمة عادل العامل ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأديب المعاصر العراقية العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ .

(١٣) من مقدمة بقلم أندريه موروا لرواية « رحلة فى دنيا المستقبل » ، ص ١٢ هـ . ج ، ويلز ترجمة نظمى لوقا ـ كتاب الهلال ١٩٦٢ .

(١٤) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٣ .

(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .

(١٦) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٤

(١٧) اتجاهات فى الأدب العلمى ، ص ٢٠٠ طالب عمران ، مجلة الآداب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول ـ تموز ١٩٧٨ .

(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٣٢ .

(١٩) يلاحظ الموقف نفسه فى مجموعة قصصية من أدب الخيال العلمى للكاتب رؤوف وصفى بعنوان « غزاة من الفضاء » (ص ٥) ، التى أصدرها المجلس الأعليللفنون والآداب ـ القاهرة ١٩٧٨ ؛ حيث نجد أن بطل القصة يلجأ أيضا للعقل الإلكترونى فى قصة « حب فى القرن الحادى والعشرين » ليسأله حلا لمشكلة حبه لزميله لمياء .

وهذا التشابه فى الاتجاه للعقل الإلكترونى (الذى يعرف كل شىء) بحثا عن النصيحة ، هو اتجاه وارد وطبيعى فى عصر العلم ، حيث يتحكم العقل الإلكترونى ويسيطر ويحرك مناحى الحياة المختلفة ، ويمثل فى الوقت ذاته المعرفة الشاملة لمثل هؤلاء المواطنين ، فكأنه قد حدثت عملية إحلال للعقل الإلكترونى بوصفه بديلا لعلاقة الأبوة أو الصداقة اللتين ينشد من خلالها الإنسان المعاصر حل ما يعترضه من مشكلات .

(٢٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٥٤ توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ومطبعتها ـ القاهرة ١٩٧٨ .

(٢١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٤٨ .

(٢٢) مسرح المجتمع ص ٦٦٩ . توفيق الحكيم مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٠ . وقد أوردها يوسف الشارونى ضمن دراسة الخيال العلمى فى الأدب العربى ، انظر أيضا ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكاتب الأمريكى إيرالفن بقلم : محمد الحديدى ـ نماذج من الرواية العالمية ـ كتاب الهلال أغسطس ١٩٧٥ ص ١٣٩ .

(٢٣) التفكير العلمى ، ص ٣٣٣ د. فؤاد زكريا ـ عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ ـ الكويت .

(٢٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم .

(٢٥) أعلام الفلاسفة وكيف نفهمهم : جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : د. هنرى توماس ، ترجمة مترى أمين ، مراجعة د. زكى نجيب محمود ، دار النهضة العربية أبريل ١٩٦٤ .

(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

(٢٧) مقال « بعد الحرب الذرية » ص ٣٣ ـ مبادىء وأشخاص : أحمد بهاء الدين ـ كتب للجميع ـ دار الجمهورية ـ مايو ١٩٥٦ .

(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ترجمة وتقديم د. طه محمود طه . وهى من تأليف كاريل تشابيك .

(٢٩) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم .

(٣٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٦

(٣١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ٢١ .

(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسأل موظف غرفة التحقيقات السيدة ليالى (بعد أن أخبرته أن السيد مريض جداً ويجب أن تعود به فورا) : « إذا كان لديكم خادم آلى فى البيت ، فيمكننا استدعاء السيارة . . . هل لديكم واحد ؟ » . ويعنى سؤاله أن الخدم الآليين ليسوا فى حوزة جميع المواطنين . فما هو أساس ملكية الخادم الآلى أو الحصول عليه ؟ لم يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة (والأمر نفسه ينطبق بالنسبة للسيارات الخاصة وملكيتها) .

(٣٣) انظر ملخص لجمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : أعلام الفلاسفة وكيف نفهمهم .

(٣٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٣٥) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٤ : « حيث لا يعمل الناس تتزايد إحصائيات الانتحار الرسمية » .

(٣٦) ذكر كولن ولسن هذا الاتجاه فى كتابه : « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » ص ١٤٨ : فى سياق تحليله لرواية « نحن » ورواية « مدينة الشمس » تأليف توماس كامبانيلا .

(٣٧) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٣٨) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

(٤١) الإخوة كارامازوف جـ ٢ ص ٩٩ فيودور ديستويفسكى ترجمة د. سامى الدروبى ـ الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ ـ دار الكاتب العربى للطباعة النشر ـ القاهرة ١٩٦٩ .

(٤٢) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٩٠ على أدهم . فصل « مصير الجنس البشرى » كتاب الهلال ـ دار الهلال ـ يولية .

(٤٣) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » ، ص ٩٨ بقلم بوريس أناشينكوف ترجمة عادل العامل مجلة الأديب المعاصر العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ (العراق) .

(٤٤) المصدر السابق ص ٩٦ .

(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ص ١ . ذكر الدكتور طه محمود أن هذا المقطع من كتاب « استشهاد الإنسان » The Martyrdom of Man ص ٤٢١ - ٤٢٣ صدر فى لندن ١٩٢٩ .

(٤٦) التفكير العلمى ، ص ١٨٧ .

(٤٧) راجع مقالة « السلام والعلم والحرية » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتاب « مبادىء وأشخاص » ، بقلم أحمد بهاء الدين ـ سلسلة كتب للجميع مايو ١٩٥٦ ـ دار الجمهورية .

(٤٨) التفكير العلمى ، ص ١٧٨ .

(٤٩) مقالة « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٩ ـ مجلة الدوحة العدد ٢٩ ـ مايو ١٩٧٨ .

(٥٠) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٨٨ على أدهم .

(٥١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » من كتاب « استشهاد الإنسان » ص ١٣ .

(٥٢) « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » ، ص ١٤٢ وما بعدها .

(٥٣) رحلة إلى الغد ، الفصل الثالث

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤ .

The investigator enumerates the concerns of the explicators in the fields of oral transmission, prosody, rhetoric syntax and morphology, and clinches his argument by showing how these concerns could be brought to bear on modern stylistics and modern literary criticism, or where they would fail from the point of view of a modern. The investigator is especially critical of the explicators' rigid codification of language.

The last contribution in this issue is made by Moḥammed Zaghloul Sallām who presents a study of rhetoric and literary criticism in Egypt in the age of the Mamlukes and introduces us to **Jawhar 'al-Kanz (The Gems of the Treasure)** by Aḥmad 'Ibn 'al-Athīr 'al-Ḥalabī 'al-Miṣrī. It is a summary of a bigger book **Kanz 'al-Barā'a fī 'Adawāt Dhawī 'al-Yarā'a (Treasure of Ingenuity Concerning the Tools of Penholders)** by «'Imād id Din 'Ismā'il 'Ibn Aḥmad 'Ibn Sa'id. The son, Najm a-Din, applied himself to his father's book, reducing its length, the book being too expansive for anyone interested in memorizing it

The investigator is concerned to give the book in question a place among the works that treat of the relationship between rhetoric and criticism. He tells of two opposed forces tugging at this relationship: the first looks at rhetoric as indissolubly linked to the critical process and the second sees that the use of rhetoric in composition is independent of the critical process. The supremacy of the first force leads the investigator to set forth two styles for composition: the first treats of the art of poetry in general, and gives a detailed picture of rhetorical tropes and has for chief exponent 'Ibn Tabataba in his work **'Iyār'a-Shi'r (The Measurement of Poetry)** The second deals at length with rhetorical tropes, to the exclusion of poetry and all that is related to it, and has for its chief exponent Qudāma 'Ibn Ja'ffar in his book **Naqd 'al-Sh'ir (The Critique of Poetry)** . The investigator claims that the two last trends were represented in Egypt in the seventh century of the Moslem era in 'Imad 'Ibn al-Athir's book **Kanz 'al-Bara'a** which followed in the footsteps of Ibn Ṭabāṭabā, Rashīq 'al-Qairawānī and 'Ibn 'Abū 'il-'Iṣba's book **Taḥrir 'a-Tahbeer (The Making of Composition)** which followed in the footsteps of Qudāma and 'Ibn Munqidh. The investigator points to the characteristic features of a phenomenon that began to appear in the sixth century and was cause for arresting Sheikh 'Amīn 'al-Khoulī's attention - a phenomenon that represented two divergent attitudes towards rhetorical composition: the attitude of two peoples of the East: the Iraqis and the Persians who were noted for predilection for evaluation and logical terms,the dryness of evidence, too little interest in literary texts and literary appreciation. The other attitude is that of the Levantines and the Egyptians which is characterized by a taste for literature, little reliance on logical terms, and has great use for literary texts The differences were recognized by Egyptians who exclaimed. «The rhetoric of the peoples of the East is not like ours»

The aim of the work **Jawhar 'al-Kanz**, the investigator claims, concentrates on instruction in the rhetorical craft, poetry or prose through training and the use of tools that provide aid in the practice of the craft. What is striking in **Jawhar 'al-Kanz** is its vindication of prose at the expense of poetry, 'an utter departure from 'Ibn Rashīq. The investigator sees that the author's fanatical devotion to the craft impugns on his avowed preference. The gist of the book **Jowhar 'al-Kanz** is that it accomplishes a number of objectives, being a book of rhetoric and criticism, a treasury of a number of poetic texts by poets of later ages which may not be found in available sources, to say nothing of its illuminating observations about the methods adopted by Egypt and the Levant when engaged on composition.

It may now be said that this issue devoted to our critical heritage has come to a close; it is as well to remember that the heritage would always remain susceptible to fresh investigation.

Translated By
Fakhry Kostandi

task 'al-Ḥātimī who, in dealing with 'al-Mutanabi's poetry, disregards «the cultural context» that includes the poet's readings, his experiences and its observations. When the investigator comes to examine 'al-Jurjānī's work **'Al-Wasāṭa (The Mediation)**, he brings into prominence 'al-Jurjanī's argument that the predecessors had exhausted meanings. 'Al-Jurjānī, be it noted, believed in the spirit of the age, in the presence of originality among the moderns, who stand in contrast to the ancients whose cultural inadequacy prevented them from encompassing some meanings.

The investigator discusses the role of 'Abū Hilāl 'al-'Askarī in laying down the critical rules governing literary thefts when he speaks of the «association of ideas», of the instrumentality of «the cultural context» in the provision of similar meanings and of meanings on a double level: the level of the invented meaning and the level of meaning generated therefrom. The investigator also points out to the role of 'Ibn Rashīq's work **'Al-'Omdah (The Authority)** in consolidating the structure of the theory of thefts and his absorption of all the ideas preceding it, and his own contribution to it. At the conclusion of his essay, the investigator pauses at 'Abd 'al-Qaher 'al-Jurjānī who, in his opinion, put the theory of thefts into shape, purged it of many confused judgments and harnessed it to the perception of artistic beauty, with the result that it had gone beyond the pursuit of similarities, assumed the status of thought profiting from thought and turned into a means of expression invented by the genius peculiar to every poet.

With 'al-Hadī 'al-Jatlāwī critical interest focuses on the explication of text as a distinctive feature of the repeated sequence of commentaries on the works of Arab poets, thus causing us to reflect on the nature of literary criticism in the product of the commentators and on how far they have succeeded in their self-assigned task of practical criticism.

'Al-Hādī 'al-Jaṭlāwī queries the characteristics of the Arabic commentaries on 'Abū Tammām. He takes stock at the outset of the controversy raging over 'Abū Tammām and dividing the controversialists into two opposed groups: supporters who see that «he is the chieftain of poetry, one who initiated a trend followed by every competent practitioner that came after him and was styled upon attaining distinction a follower of 'al-Ṭa'ī; and detractors who censured him severely. Literature and literary criticism profited from the controversy. Literature, in particular, was strongly invigorated by it. The result was an abundance of commentaries on 'Abū Tammām which contain, the investigator claims, valid judgments that tell how the Arabs set about the explication of texts, and that point the way to likely development of their methods which anticipate the methods of modern stylistics.

As to commentaries on poetry, they passed, in the writer's estimation, through three stages. The first is that of the oral transmission of poetry It was marked by occasional and feeble commentaries. The second stage concentrated, at its inception, on the compilation of poetry and on having it written down, with al-Souli as a representative figure, and then concentrated on the grounding of poetry in critical process wherein explication had an existence of its own. The third stage brought explication to full maturity with 'al-Marzūqī, 'al-Ma'arī and 'al-Tabrīzī as its chief exponents. All these explicators were concerned with the lexical elucidation of verses, treating each line of verse as one semantic unit independent of the other verses in the poem. The elucidation of verses merged from the start with some sort of criticism wanting in objectivity in the practice of 'al-Soulī and achieving a measure of objectivity in the practice of 'al-'Amidī. As to the critical pronouncements of 'al-Ma'arī and Tabrīzī, they came close to being sound judgments.

Whilst all explications adopted a unified attitude towards language codifying it into a stately elevated language or a vulgar, mean, debased one, 'Abū 'al-'Alā' 'al-Ma'arī was careful to trace the semantic development of the word "explicate". 'Al-Ma'arī and 'al-Tabrīzī called attention to a characteristic feature of 'Abū Tammām's poetry - its deviation from the norm. This credited 'Abū Tammām with being a creator whose new turns of phrase had had no precedent in Arabic poetry. They likewise called attention to his peculiar use of some words in senses unwarranted by common usage. A gloss on some historical event was occasionally called for by their concern to elucidate the text. Abu Tammam's borrowings were highlighted. A further development in explication occurred when 'al-Marzuqi started to use syntax and rhetoric to elucidate meanings. In the final stage of oral transmission the one verse acquired more than one form (this was due to al-rawi's role in transmitting poetry orally), and the authenticity of the verse had to be established. 'Al-Ma'arī had to compare one verse form with another to satisfy his urge for certainty. Certainty eluding him, he had to propose an alternative verse form. Concern with meanings for the elucidation of a verse form led to what the investigator calls «semantic criticism». Thus 'Abū Tammām's achievement had to be assessed with reference to his borrowings from his predecessors. His originality had to be established on the strength of whether his borrowings had already entered into the common property of all poets or had still to be regarded as the private property of his predecessors.

religious thought which reflected the opposition betweeen the ruler and his faction on the one hand and the subjects on the other and as a corollary the opposition between two social and intellectual attitudes. At its inception the Abbassid Caliphate leaned towards the «followers of reason», and in later times veered towards «the traditionists».

'Ibn 'al-Mu'tazz's writings are closely related to the climate of opinion generated by the traditionists who were represented by the grammarians on the one hand and the followers of 'al-Hadith on the other. He was devoted to the traditionists, his mentors, and likewise had to show deference to their frame of mind-deference dictated by his social and political position, and reinforced by his class consciousness. All this was articulated in his creative and intellectual practices which intersected with the thought of the Hanbalis at the two points of predestination and traditionism.

'Ibn 'al-Mu'tazz's vision was intended to provide a rationale for a fixed social order based on predestination and traditionism and likewise a rationale for a fixed literary order based on a natural tendency to creativity and the doctrine of classicism, thereby firmly establishing the parallelism between the two orders. This is made manifest in his work **Tabaqat 'al-Shu'ara'.(The Classes of the Poets)** which had been utilized by the 'Abbasids as a tool of ideological publicity. In it homage is paid to the outstanding poets who had praised members of his 'Abbasid household, to the exclusion of all poetry to the contrary, and warm appreciation of the Abbasid Clients like Sadif, 'Abu Dolāma and Mansūr 'al-Namiri is unmistakably articulated.

His work **Fusūl 'al-Tamatheel (Discourses on Similes)** opens on a striking note of contempt for the ethics of the common people and proceeds to divide learning into classes, the lowest of which relates to the common people and the highest to kings, establishing en route principles of novel writing on the one hand, and the appreciation of literature on the other, and thereby transforming the aesthetic value into class value in many cases. To the investigator, this class consciousness is concerned to provide a rationale for the comfort and luxury enjoyed by his class, which thing contradicts traditionism in faith and denies predestination in ethics. But this pampered scholar is not short of theological casuistry whereby he can offer a plausible distinction between unseemly behaviour and heresy.

The investigator points out that 'Ibn 'al-Mu'tazz's work **Tabaqāt 'al-Shu'arā'. The Classes of Poets** 'involves a definite political goal bearing on the conflict between the 'Abbasids and their political opponents. It juxtaposes, however, a literary goal with the intended political one From the literary perspective it is a work about the modern classes of poets whose new methods and new techniques had evoked critical responses of a contradictory nature.

If we seek to identify the political purport of the work, we will find it embodied in the term «moderns» and the term «classes». The poets most highly spoken of in the **Classes of Poets** are the ancient poets to whom poetic utterance came naturally, spontaneously They stand in contrast to poets who rely on artifice, i.e. «the moderns» Any novelty, however attractive it may be is to be rejected as a sign of affectation, an irrelevancy.

With Mohammed Mustapha Haddāra, we are admitted to the domain of plagiarism or literary thefts, which is one of the outstanding features of our critical heritage. To the writer, its importance lies less in its being one of the critical issues that had exercised the Arab mind than in its being one of the standards that determine the extent of the poet's or the prose writer's originality as well as the degree of his indebtness to those who had preceded him. Though the word theft is the carrier of many meanings in the literary realm, to the older critics it meant all varieties of imitation, borrowings, citations, alterations and such like things. If we recall that the issue of literary thefts had coincided with the appearance of the rawi (the rhapsode) on the scene of pre-Islamic poetry, we have equally to recall that it had been present in classical antiquity. Probably it was more common in those remote epochs, because in the absence of copyright thefts were not punished. The writer does not make a secret of the division of the ancient Arab critics over the definition of thefts and of the divergence of their judgments. But the writer is not at one with some modern critics who argue that the critical study of thefts did not emerge until the coming of Abu Tammām, that criticism when it dealt with thefts was not impartial. However, the investigator, in examining the issue from the second to the fifth century of the Islamic era, does not find the scene extremely bright or extremely gloomy There were illuminating critical observations as well as dark spots

The investigator pauses at 'Ibn Tabataba who is regarded as one of the most influential theorists of literary theft. His contribution termed by modern investigators «poetic context» was embodied in his work **Tahdhib 'al-Tab' (The Cultivation of Temper)**, now lost Whilst 'Ibn Tabātabā is concerned with «The poetic context», 'al-Amidi is concerned with «the cultural context» that is to say, the circumstances surrounding environment, society, the natural world and language generally. The investigator does not overlook the controversy aroused by 'al-Mutanabi's poetry He takes to

criticism, drew sustenance from Aristotle's mimetic theory. The writer analyses Hazem's definition of poetry and points out that he focuses on a set of critical terms, the most important of which are «imitation», «poetical conception», «image - making» and «imagination», and she therefore recognizes that art presents four facets of vision: (a) the world as it impinges on the understanding of the artist (b) the artist as a perceiving agent (c) the work of art (d) the recipient of the work of art. To Hazem, imitation embraces all that comes within the poet's experience and his perception of things external, and falls into four divisions: imitation for embellishment, imitation for burlesque, parody and satire, imitation for verisimilitude and total imitation. To her, imitation is intended either to make something attractive, so that it finds favour with the recipient and sways his impulse for action or to make something repulsive so that the recipient turns away from it in disgust.

The writer pauses at the term «imagination» which is to Hazem the inventive power. That is because it is in charge of three faculties: (a) the faculty of memory (b) the faculty of judgment (c) the faculty of making. The faculties in question are held respondible for a clear, systematic and organized memory, for the poet's capacity for verse-making, for evolving style, and for accomplishing ends. In retailing the purposes and methods of poetry, Hāzem emphasizes the utmost importance of poetry and the poets.

So much for poetry. We now turn to some significant critical phenonema that bear on literary expression of a different calibre. Ignatius Kratchowsky, the Russian orientalist, is concerned with a critical study of the art of the Arabic Badī' (rhetorical tropes) in the ninth century A.D. His study is brought to our notice in an Arabic translation by Makārem 'al-Ghamrī. Kratchowsky aims at outlining the origins of 'al-Badī' and stresses its prominence as a characteristic feature of Arabic literature in the early beginnings of the ninth century.

The writer maintains that three systems of al-Badī' were known to world literature: (a) the Greek (b) the Indian and (c) the Arabic. Next she raises the question «Is there any likely impact of the Greek 'al-Badī' on the origins and growth of the Arabic 'al-Badī', any trace of Aristotle's thought in the Arabic works of 'al-Badī'?" The writer disclaims any Greek influence, for the Arabic works of 'al-Badī' were born under an entirely different clime, nurtured by Arab linguists who exclusively relied upon their native heritage. The writer even goes so far as to disclaim any Aristotelian influence on the development of the critical studies of Arabic poetry.

She argues that the conventions of 'al-Badī' in Arabic literature have deep roots in native soil, especially in the well-known work 'Al-Badī' by 'Ibn al-Mu'tazz who is reckoned a pioneer in the field. Ibn 'al-Mu'tazz demonstrates in his well-known work that 'al-Badī' is not an innovation of modern times, that the elements of this style have affinities in the Koran and the Tradition, and that the dispute resolves itself into the fact that this style did not figure so prominently in the past. Though 'Ibn 'al-Mu'tazz is connected, in the investigator's estimation, with 'al-Jāḥiz, an encyclopedic scholar and a natural philosopher who had dealt with some criticial issues, 'al-Jāḥiz's point of view is at variance with that of the author of 'al- Badī'. In fact, the distance between them is so great as to persuade us initially to claim that al-Jāḥiz could never be credited with having being a direct predecessor of 'Ibn 'al-Mu'tazz. The whole mental set-up of 'al-Jahiz denies the possibility of any such a systematic analysis of poetic style as was undertaken by 'Ibn 'al-Mu'tazz who is reckoned the first of Arab critics in that regard Therefore it cannot be assumed that his method derives from 'al-Jahiz or that it is in any way indebted to him.

The third exponent in this study of the Arabic 'al-Badī' is Qudamah 'Ibn Ja'far whose work **Naqd 'al-Shi'r (The Critique of Poetry)** is, in Kratchowsky's opinion, superior to that of Ibn al-Mu'tazz himself in respect of its wealth of material and its thorough plan. The investigator adds that the book's impact strikes sometimes a strange note, which may be accounted for by the writer's pre-occupation with philosophy and logic and his close relationships with the translators of the Greek heritage.

The investigator brings her study to a close with the assertion that the poet prince takes precedence over the delightful encyclopedic 'al-Jahiz and the sophisticated Qudamah, the disciple of the Greeks. She also raises this question: "Would'nt the course of the Arabic 'al-Badī' have run diffectly if 'al-Jāḥiz's philosophical thoughts had impregnated 'Ibn 'al-Mu'tazz's aesthetics and Qudāmah logical method?"

'Ibn 'al-Mu'tazz is again the subject of Gāber 'Aṣfour's essay «A Modern Reading into An Older Critic». In it he argues that the conflict between the ancients and the moderns in the third century of the Islamic era, was the driving force behind the poet-critic, the Caliph 'Abdullah 'Ibn 'al-Mu'tazz. He points out that the lable «ancients» stands for the «traditionists», the «classicists»; the label «moderns» for the «innovators», "the followers of reason". The opposition between the «ancients» and the «moderns» is an opposition between religious conservatism and literary inventiveness, an opposition that has deep roots in a historical conflict. The dichotomy between the two schools of literary expression was mirrored in the dichotomy between two shcools of

semantic structure in one verse. The language of poetry is tied to this domineering rhythmical structure. As for the poetic act, it is regarded as a transformational one that alters the nature of language itself, and phrases it afresh, so that it answers to the requirements of the language and rhythm patterns. The creative act assumes, under the circumstances, the status of an equation to the authority imposed and transcends it as well at one and the same time. A number of critics, especially those influenced by philosophical explanations, were anxious to bring into prominence the dialectical relationship between the nature of poetry and its function, and emphasized the importance of the terms «image-making» and «imitation». They provided substantial contribution to poetic theory that shows that the Moslem philosophers, poring over Aristotle, had scaled unprecedented heights of theorizing. This is especially true of Ḥāzem 'al-Qartājannī and 'al-Sijilmāsī in his work 'Al-Manza' 'al-Badi' (The Exquisite Tendency).

'Al-Sijilmāsī had discovered that what poetry communicates is how poetry communicates - a discovery which issued in pulling down the barrier between function and method. If choice - in the sense of altering language conventions-requires the departure of language from normal discourse, this means that the provision of denotation pursues the path of choice, transformation and the representation of one object by another in the hunt for strict similitude and subtle relationship. The creative act, as it alters the method of expression through the itroduction of alterations in the language structure, must necessarily change our outlook on the cosmos and depart from the established coherent pattern of things that is in harmony with the prevailing order.

The concept of poetry did not confine itself to a free manipulation of language structure alone. The investigator brings to focus the observations of 'al-Qāḍī 'al-Jurjānī, 'al-Jāḥiz, 'Ibn Wahb and others that provide that poetry be separate from religion, that it departs from the laws of the mind. Such observations rest upon the particularity of poetry. That rhetoric had been concerned to explain the creative phenomenon and reduce it to general laws does not mean that adherence to the generative formula of these laws is confined to the poetic act alone, to the exclusion of prose. Adherence to the same laws is bound to evoke a response in the hearer irrespective of the distinctive features of poetry. That is because they are universal laws. They equally apply to poetry and prose, and concentrate on literary expression as opposed to ordinary discourse.

Poetic structure, according to the tenets of old criticism and rhetoric is generated by discourse under a special guise. Poetry is a manner of writing and a potentiality of discourse organization. Poetic structure is thus a specific genre. Poetry and prose thus derive from it. Therefore the provision of meaning or some sort of meaning that produces in the hearer a poetic effect is not peculiar to one particular manner of writing. A good deal of what is termed poetry is verse stripped of poetry; and a good deal of prose is poetry though wanting in measure and rhyme. The investigator concludes his argument with a discussion of the movements of innovation in modern Arabic poetry and advances the view that the critical writings that take more interest in poetic structure than in poetry have come into being to provide an alternative to the old critical theory, the death of which they announce most emphatically, and to initiate a new critical movement that focuses its transformational operations on measures and rhyme. The writer calls in question the old rhetoric and the old theory of meaning, and tries to determine the extent of their responsibility for the retreat of poetry

Ḥāzem 'al-Qartājannī's study of the nature of poetry is the subject of Nawal 'il-Ibrahimi's critical essay She brings into prominence his important place in the scheme of the critical heritage, and emphasizes that his work Minhāj 'al-'Udabā' wa Sirāg 'al-Bolaghā' (The Method of the Masters of Language and the Lamp of the Men of Letters is the most articulate attempt in the whole critical tradition to provide a poetic theory and to trace Arabic poetry to its original sources. The place she assigns to his work is only comparable to that of 'Ibn Khaldūn's al-Muqademma (Prolegomena) to the social sciences. That is because Hazem and 'Ibn Khaldūn were alike in having lived in the seventh century of the Islamic era, which was a century of decline, and in having earned well-deserved renown. The Muqademma is to the social sciences as The Method is to the long career of poetry criticism in the Arabic literary criticism. Hazem's theorizing on poetry has its basis in the cognitive theory of imitation, especially in its Aristotelian interpretation as well as in the Moslem philosophers' understanding of it. It was natural enough that the theory of imitation should prevail in those times and that is for two reasons: (a) the overlapping of spheres of human knowledge, the immaturity of so many of these, and consequently the absence of independent areas of specialization and independent procedures; (b) the Medieval philosophers' concern with the vexed question of human conduct and the nature of values.

The writer is of opinion that though the notion of imitation is old history, it was fully developed into a theory by Aristotle. This made it possible for Moslem philosophers to make creative use of it. The Arab heritage of poetry criticism, most of which is applied

possible for him to analyse the term «sign» in its relationship to ordinary and artistic usages. His next job is to trace it in the works of critics, theorists and linguists.

The term «sign» is defined by 'Abū Hilāl 'al-'Askarī on the basis of harmony or discord with denotation, the evidence, the trace, the token and orthography. A modern thinker, Zakī Naguīb Maḥmoud defines it as a term that stands in conrast with «symbol». The «symbol» does not merely denote. There is something more to it than that. There is connotation that operates by creating an emotional charge of a deliberate kind. Thus the symbolic process acts as a transformational agency converting what is not by itself concrete into something concrete. Feelings, which are psychological states, are converted into words spoken and written.

The investigator next moves on to a study of the bearing of the concept of «sign» on the process of «rhetoric» as expounded by 'al-Jāḥiz who used the term «rhetoric» as a preamble to his talk about the means of cognition enlisted by man to achieve his ends, whether apparent or concealed. To him «rhetoric» is a term inclusive of all that unveils meaning and reveals conscience: «Whatever you use to realise comprehension and elucidate meaning, that is «rhetoiric». 'Al-Jāḥiz enlarges the scope of denotation so as to include words and otherwise, such as gesture, script, context of situation which is the state of being audible without utterance and making gestures without use of the hand in the manner of heavens and earth denoting the creator.

The scope of sign narrows down when it comes to bear on language, since there is for every notion of the understanding a given word that indicates it. This is 'al-Farabi's definition of «category». The categories issue from what is spoken, whether it is denotative or not. As for the more definite meaning, it must be related to denotation, be it noun or word or article. Thus the sign has two aspects: one is hidden and the other plainly concrete. Their relationship is based on correspondence. It is not a natural relationship that renders their association inevitable. Theirs is but a conventional association potentially incapable of being, or potentially capable of assuming a different guise.

The investigator then turns to 'Ibn Jinnī's notion of «convention» the existence of which is necessary for the revelation of the identity of things. This stems from intention and consciousness of what is agreed upon. The investigator points out that the dominant view of «convention» among the ancients had a dual aspect. There was the conception formed by the understanding, and there was also the concrete external world apprehended by the mind. All knowledge for them represented the objects of the external world as apprehended in some manner by the reasoning faculty.

On the other hand, the investigator sees that the position taken up by 'Abd 'al-Qāher 'al-Jurjānī does not resolve itself into a partial process solely concerned with the meanings of a single word. His theory of verse and semantics prescribes that one must not halt at the meanings of a single word, but go beyond so that the elements of composition may constitute a coherent semantic whole. The writer next investigates the relationship between the word - the sign, that is - and the meaning as explained by 'al-Rāzī, 'al-Sakkākī and 'Ibn Jinnī and concludes that they all had exerted strenuous efforts, that they had persisted in their untiring endeavours to unveil the words-meaning relationship. But for all that, their labour remained restricted and partial, missing the integrated structure of language as a firmly sustained pattern.

Transition from the contemporary understanding of the sign in the tradition to an inquiry into poetry and its salient qualitties as exemplified in the tradition is effected by Hammadi Sammud. Initially he sees that the modern Arabic critical discourse is marked by such rancour and torn by such irreconcilably warring ideological and literary divisions that all parties concerned are involved in virtual estrangement. Yet this same critical discourse betrays ambiguity of concepts, their interrelatedness, and sometimes their cofffusion, and thus it is not qualified to meet the requirements of an illuminating inquiry. In his study, the writer distinguishes between two concepts of poetry:

(a) poetry as a mode of writing, and (b) poetry as a quality of discourse. The two concepts are an extension of the existing duality of poetry and poetic structure in modern studies, in the sense that poetry is a particular mode of writing and poetic structure the embodiment of the universal rules of composition.

The founding of the new writing requires, in the investigator's view, a true understanding of the ancients' concept of poetry. The concept, as the old texts make clear, is based on the fact that verse was used to describe the sum total of the language achievements and was entered under what the ancient had called «The Structure of Statement». This was especially true of 'Ibn Wahb 'al-Kāteb, 'Ibn Tabātaba 'al-'Alawī and 'Ibn Rashīq who affirmed, among others, that regularity in measure and rhyme is reckoned a peculiarity of the external structure of poetry. They recognized, however, that this peculiarity is not a final criterion. It functions as a fetter, whereas the poet displays his dexterity in his superiority over the fetter imposed and in the fusion of the vocal and the

Koran, which can only materialize by effecting a dichotomy between words and meaning, language and thought, must inevitably lead to some sort of language «convention» prevalent at the time it was revealed. This means that interpretation which presents the intellectual aspect of the literary and cognitive field would be fettered by the language «convention» as it was in existence at a specific time. This makes it evident that language had to be adopted as an authoritative frame of reference restricting thought. Since the problems of al-Kalam are of a metaphysical nature, the language that delivers the final verdict on these problem would appear to be of kindred value. The conclusion would be the dominance of language over thought, words over meaning, the method of discourse over reason - the same conclusion arrived at by the theologians.

This conclusion was doubly endorsed in the field of rhetoric. Studies in rhetoric were concerned, on the one hand, with the problems of al-Kalam school, and with those of the theologians on the other. Opinion on any question of rhetoric came to be fettered by what would issue from it on the level of al-Kalam and theology at one and the same time. It was directly made subject to the requirements of the two disciplines. The rhetoricians were yoked to the old language «convention» and considered it a frame of reference of supreme authority. The rhetorical standard was firmly fixed. It prescribed adherence to the method of the predecessors in form and content. When the content exhausted the possibilities of repetition and chewing the cud, the authority came to be vested in form - in words and verbal decorations, that is.

An important conclusion is reached by our Arab thinker from the Maghreb. The literary mind formed within the context of the words-meaning problem must have its genesis in words. It would address itself primarily to the method of discourse, not of reason. This being so, discord between words would be avoided, but discord between ideas would not be heeded. Above all, interest in the method of discourse would lead to the suspension of mind control. As a result the meaning communicated would flow unquestioned, unchecked into the consciousness of the speaker and hearer alike, and would be acceptable to both.

From al-Jābirī was pass on to Yūssuf Bakkār who is concerned with the place of the «poetic context» in the Arabic tradition of literary criticism. This causes him to reflect on the literary situation obtaining to-day and to lament its shortcomings. So many of our critics, he observes, do not measure up to what is expected of them. Creative writing, he argues, comes from the fusion of the culture of the poet, his experiences and his agony at the moment of creation. But some critics separate the two aspects of creativity. They fall prey to the common fallacy that literary creation is but the product of the sheer force of inspiration, that a poet need not be well-read or well-trained in the exercise of his mental faculties.

Pursuing this thread of argument, he points out that this attitude was exemplified by a number of Greek poets and critics, and some Arabs who walked in their footsteps, exalting talent alone, and paying no regard to the psychological basis of artistic creativity, termed «the acquired factors». The writer notes that the true equation is evidenced in the fact that culture does not create talent, and that its absence kills talent or chokes it. He calls our attention to Taha Hussein's strictures on modern Arab poets. They were guilty of self-complacency and mental laziness. That is why their poetry was so stilted. They had turned away from reading, study, research and contemplation, relying upon their conviction that «they are possessed of imagination», no more; but the fact is that «it is not true at all that poetry is pure imagination».

The writer, then, turns to his original topic. The briefest definition of the «poeic context» is that it is the closest familiarity with the poet's predecessors, the acquisition of an adequate and varied culture and the pursuit of extensive reading. Our older critics recognized from the time criticism emerged as a discipline, represented in its initial stages by Bishr Ibn al-Mo'tamer and al-Asma i, the two-fold process and made it part of their physical system. A great many of them focused on natural tendency and talent, and emphasized the vital role of the machinery or tools on the one hand, and «the acquired factors» or the «context» on the other. The writer divides the tools into three groups: (a) «the cognitive group». (b) «the artistic group». (c) «the exclusive group». «The cognitive group» embraces the subjects of religion, the events connected with the life of the Prophet and the Holy Traditions, the chronicles of the Arabs, their genealogies, their merits and demerits. «The artistic group» consists in committing the Holy Koran and the Holy Traditions to memory, in familiarity with the literary heritage of the predecessors and in learning portions of it by heart, in a fine command of the language, a knowledge of syntax, morhphology and the branches of rhetoric, and in initiation into the Arabs' views about the fundamentals of poetry. "The exclusive group" embraces prosody, rhyme and what relates to «correctness» in language, which generally speaking is its evaluative aspect.

So much for the «poetic context». Our next topic takes up the concept of «sign» in the critical tradition. Mohamed 'Abd 'al-Mutaleb begins his investigation by referring us to the science of lexicons which makes it

also derived impetus from the emergence of certain literary and intellectual tendencies. The writer is of opinion that literary criticism was not far from being affected by the religious current in the Umayyad period; this, though, did not bar out the presence of a trend that evaluated poetry on a purely artistic basis, far removed from ethics and values rooted in the religious current. The writer attributes the presence of that trend in literary criticism to the cultured Arab's gleanings from the tradition and his encyclopedic knowledge. A ferment of critical activity was in evidence. Critical energies went into the study of the poetry of Omar Ibn Abi Rabi'a. They were buttressed by the aesthetics of the age, inherited poetic patterns and a new perspective on poetry that gave prime attention to the text and focused on it. Similarly literary comparisons came into being and their role in directing criticism and imposing some measure of rigour and objectivity was brought into prominence. There was also the controversial issue of «the ancients» and «the moderns» which provoked protracted discussions, discussions that dealt, among other things, with the problems of al-Badī' (rhetorical tropes) and literary thefts. The writer brings his critical itinerary to a close with Abd al-Qaher al-Jurjani and his theory of verse, and then raises the question: «To what extent can this criticism be considered as original and independent?». The writer has succeeded in grasping the truth about some interconnected links that are of vital importance in illuminating the evolution of Arabic literary criticism. Still there are some missing links from the chain; and on these we depend for fathoming out the mystery of our Arabic literary criticism. The writer ends by springing a surprise on us. The older critics must have drawn on one common source hitherto unknown.

From the Maghreb comes the Arab thinker Mohammed Abed al-Jabiri who investigates the mystery of the missing links in his interesting study of the relationship of words and meaning in the Arab arts of literary expression. He focuses on two topics of fundamental importance: the logic of language and the semantic problem and next the method of discourse and the method of reason. To him the chief cognitive problem in the Arabic practice of the art of rhetoric lies in the nature of words and meaning. The problem makes itself manifest on all fronts: first in parsing - the provision of signs determining meaning in syntax, that is; secondly in morphological variation as well as in the logical content bound up with it, which is the substance of morphology; thirdly in semantics with its indissoluble links with theology; fourthly in the issue of the unambiguous Koranic verse admitting of one meaning and the ambiguous Koranic verse admitting of more than one meaning, of the limits of interpretation, of the inimitability of the Koran and all related subject-matter such as the assumptions about the origins of language in the discipline of al-Kalām; fifthly, the mystery of rhetoric and whether it resides in words or in verse; and finally in the relationship between discourse and the method of reason which is the substance of the art of rhetoric.

In an exhaustive study of these issues as set forth by pre-eminent Arab scholars like Sibawayhi, Ibn Saīd al-Serafi, Abu Hashem al-Jabaī, Abu Ḥayyan 'al-Tawhidi and al-Sakkaki, the writer concentrates on the mechanism of the literary mind and its mode of activity, which is his main concern. This outlook upon words and meaning as independent entities issued in a dichotomy between words and thought which in turn led to a weakening of interest in the process of thinking itself. Though rhetoricians took up varying positions concerning this problem, they relied in their study of the text on words in the first place, and on meaning next. As for syntactical ivestigation, it was converted into a primarily logical investigation which caused grammarians to pursue the words-meaning issue at the vertical and the horizontal level. This led necessarily to a departure from the domain of syntax and to the proposition of theses much more closely allied to logic than to language. Rules of syntax came to be recognized as rules for thinking, and language ceased to function as a mere medium for thinking and a mirror of it. Instead it hardened into a set of word patterns.

In regard to theology, it followed from the primacy of words over meaning that the theologians, in legislating for the individual and the community a like, initially started from words as a denotation of meaning, from the language «convention» on the factual and the figurative level, that is. They overlooked, or all but overlooked, the intents of jurisprudence. They indefatiguably worked to tip the balance in favour of language. Thus far from building up jurisprudence upon universal laws drawn from particular jurisprudential rulings and adopting a sensible procedure that aims at the public good and that develops with the progress of time, they made legislation hinge upon the fetters of the words-meaning relationship, which is but a limited relationship, however vast the Arabic vocabulary may be. This imposed severe restrictions on jurisprudence, with the result that the door was inevitably closed against any attempt to let in fresh air.

In the field of 'al-Kalām, surrender to the lure of the words-meaning labyrinth led to the choking of reason and playing down its role, even though al-Kalām adopts reason, as al-Mutazilites argue, as one of its fundamental principles. To urge the eternity of the meanings of the

THIS ISSUE

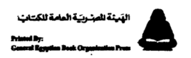
ABSTRACT

Fusul, having expatiated on the aspects of ideological modernity in its two previous issues, now resumes its exploration of the characteristic features of our critical tradition. In so doing, it does not merely give a well-balanced presentation of areas of literary criticism, but pursues its favourite quest for the roots of the literary criticism of the Arabs, enlisting the discipline of dialectics in the process. Thus it does not pause at the frontiers of induction; does not content itself with the chronicling of phenomena. Its prevailing tendency is concerned with the discovery of the influential factors that shape thought, define its constituents and form its patterns. Its actuating motive stems from the firm conviction that any systematic contribution to critical theory places in the hands of the researcher a new tool for the revision of his heritage, for making the best use of its treasures and for generating energies therefrom.

The initial stage in our journey is undertaken by Ahmad Taher Hassanein whose investigation dwells on the tributaries of the literary criticism of the Arabs. His main conern is with sources and analysis. He begins his discourse by calling our attention to the synthetic quality of our critical heritage, which is made the bearer of such a jumble of overlapping views that it is extremely difficult for the investigator to find a hard and fast line of demarcation between one critic and another. On this basis the writer rejects the term «approach», because «approach», he argues, is more particularised, more distinctive. He would rather use the term «viewpoints» which would make it possible for him to distinguish a number of levels that had previously formed the basis of evaluating Arabic poetry. There is the level of lexical competence, which stands for what may potentially be called the theory of language perfection; there is the level of rhetoric, which calls into being the theory of rhetorical beauty. Then there is a string of logical, religious and moral reflections which, he maintains, would complete the critical structure.

The writer embarks next on an attempt to explore the tributaries that have sustained his viewpoints. His aim is to define the relationship between the literary criticism of the Arabs and other human disciplines. In spite of the difficulty of determining the early beginnings of this criticism, the writer succeeds in providing some clues that show the presence of literary criticism in the pre-Islamic era, and that further prove that it was ancillary to poetical composition. The tributaries of this pre-Islamic criticism took their rise in the values of the social milieu, its language foundation and its public taste.

Development came in the wake of the Islamic creed. It


الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART 1

○ Vol. VI ○ No. 1 ○ October—November—December 1985



تراثنا النقدى

الجزء الثانى

○ المجلد السادس ○ العدد الثانى ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٦

٢



مجلة النقد الأدبي

تراثنا النقدي

الجزء الثاني

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الثاني ○ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق . دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

تراثنا النقدى

الجزء الثانى

أما قبل

.. فمنذ اللحظة الأولى التى ظهرت فيها هذه المجلة كنا حريصين على تأكيد علاقتنا بالتراث واهتمامنا به ولكن من منطلق يختلف عن منطلق التراثيين التقليديين ؛ فنحن لا نرى فى التراث كيانا معزولا قائما بذاته ، ومكتفيا بها ، ومنغلقا عليها ؛ ولا نرى أنه يمثل الصورة المثلى التى يحق لنا أن نتباكى لافتقادها ، أو التى يتحتم علينا أن نسعى إلى استعادتها على ما كانت عليه ؛ ولكننا ننطلق فى هذا الاهتمام من تصور آخر ، نرى فيه هذا التراث جزءا من بنية حضارية أشمل ، تضم الماضى البعيد والماضى القريب والحاضر والمستقبل جميعا . وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية منتهية ، ولكنها بنية مرنة ، قابلة للتشكيل وإعادة التشكيل بلا نهاية ، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود . ومادام العقل العربى الذى أنتج هذا التراث ، هو العقل العربى نفسه الذى مازال ينتج ويبدع ، وهو العقل العربى نفسه الذى سيكون منتجا ومبدعا فى المستقبل القريب والبعيد ـ مادام الأمر كذلك ، فإننا نستطيع فى اطمئنان أن نقول إن صياغة العقل العربى لم تتم قط بصورة نهائية ، وما كان لها أن تتم بهذه الصورة والعقل المنتج نفسه يشهد حالات من التحول والتغير على مدى الزمن ؛ فهو يتجلى من خلال هذه الحالات جزئيا ، دون أن يبلغ فى أى زمن من الأزمان كماله . أجل ؛ لن يبلغ هذا العقل كماله إلا يوم يكف نهائيا عن العطاء ؛ وهذا مالم يحدث ولن يحدث . وما نعرفه جميعا من مراحل بدا فيها هذا العقل متوقفا عن العطاء لايمكن أن يحملنا على تصور أن انقطاعا حقيقيا لتيار هذا النهر قد حدث ، وإنما تبدو مراحل التوقف هذه كما لو كانت فى حياة الإنسان الفرد لحظات لالتقاط الأنفاس وللمراجعة . وسواء انحدر الماء سريعا فى أجزاء من مجراه ، أو تباطأ كثيرا فى أجزاء أخرى ، وسواء ضاق هذا المجرى فى جزء منه أو اتسع فى جزء آخر ، فالماء هو الماء ، والمجرى هو المجرى .

من أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة ؛ ولا مجال عندئذ للتساؤل عن أى الجانبين يقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر : هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة أم يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث ؛ كما أنه لا مجال أيضا للتساؤل عما إذا كان اهتمامنا بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة ، أو أن اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث . لا مجال لهذا أو لذاك ؛ لأننا ـ كما قلت ـ نرى فى نتاج الفكر العربى بنية موحدة ، لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى ، ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من خلال علاقته بسائر الأجزاء . وعلى هذا فنحن نتعامل مع التراث بوصفه حاضرا دائما ، سواء أكان حاضرا فى الماضى (ويا للمفارقة!) ، أم حاضرا فى الحاضر (إذا جاز التعبير) ، أم حاضرا فى المستقبل .

وتراثنا النقدى جزء من ذلك التراث ؛ فهو يحظى منا بالاهتمام على ذلك الأساس العام ، أى بوصفه جزءا من الحصيلة العامة لنشاطنا النقدى ، يسرى عليه ما يسرى على نشاطنا النقدى فى الماضى القريب وفى الحاضر .

ويدعونا التلاحم بين أجزاء هذا التراث إلى مراجعة تصور يغلب على كثير من الأذهان ، مؤداه أن الوعى بنتاج الحقبة التى نعيشها يمثل حاجتنا الماسة ، وأن هذا النشاط هو ما ينبغى لنا تدارسه بوصفه الحلقة الأخيرة فى سلسلة ممتدة عبر التاريخ من هذا اللون من النشاط ، وأنه ـ من ثم ـ يمثل خلاصة كل التجارب السابقة . وكأننا بدراستنا لهذا الواقع نفرغ من التاريخ كله بضربة واحدة .

إن هذا التصور مغلوط وإن كان يبدو جذابا ومغريا ، شأن كثير من الأوهام فى انطوائها على الجاذبية والإغراء ، وهو لا يصح إلا إذا كنا قد فرغنا نهائيا من دراسة هذا التراث (وهذه النهائية ـ وفقا لمنظورنا ـ لايمكن أن تتحقق ، بحكم تلاحم أجزاء التراث نفسه مع الحاضر والمستقبل) . وعلى الرغم من الجهود الكثيرة التى بذلت ، والتى مازالت تبذل ، من أجل استيعاب كاف لأبعاد المادة التراثية ، لايملك حتى أكثر الناس انهماكا فى التراث وعناية به أن يدعى أننا حققنا هذا الاستيعاب أو اقتربنا منه ، وإنما تؤكد هذه الجهود ـ على النقيض ـ أن ما استوعبناه لم يكن إلا نزرا يسيرا ، وأن هذا النزر نفسه لم يكن قط نهائيا ، وأنه احتاج منا على الدوام إلى المراجعة . وسيظل مبدأ المراجعة بعد المراجعة هو المبدأ السائد ، مادام حاضرنا نفسه متحركا ومتغيرا .

والشىء نفسه يمكن أن يقال بالنسبة إلى واقعنا الحديث والمعاصر ؛ إذ يبدو أنه يغلب على ظنّ كثيرين أننا نعى هذا الواقع ونفهمه كل الفهم ، والحقيقة غير ذلك . إننا حقا منتجو هذا الواقع بقدر ما نحن نتاجه ، ومع ذلك فإن هذا لا يعنى بالضرورة أننا استغرقناه واستغرقنا أنفسنا معه فهما واستيعابا . حقا إننا نبذل كذلك جهودا جادة على طريق الفهم والاستيعاب ، ولكن دون أن يبلغ ذلك حد الاستغراق .

وهكذا يتضح أن موقفنا من نتاجنا التراثى يتوازى مع موقفنا من نتاجنا الحديث والمعاصر ، لكن الموقفين غير منفصلين ، ولا يمكن لهما أن ينفصلا إذا كنا ننشد وعيا أعمق وفهما أدق لهما جميعا .

حقا إن العبء ثقيل ؛ فنحن مطالبون ببذل الجهد فى مستويات ثلاثة فى وقت واحد : أن ننتج فكرا ، وأن نعى ما ينتجه الآخرون ، وما أنتجه أسلافنا الأقربون والأبعدون ؛ ولا يسمح لنا وضعنا التاريخى بالاقتصار على بذل الجهد فى مستوى واحد من هذه المستويات ؛ لأنها جميعا متواصلة ، شأن الأوانى المستطرقة .

هذا قَدَرنا وعلينا أن نحمله .

رئيس التحرير

هذا العدد

نستكمل فى هذا العدد استجلاء مشكلات التراث النقدى بمزيد من بحوث الدارسين حول قضاياه الحية ومشكلاته المثارة . وهى بطبيعتها مشروطة بأمرين : أحدهما حدود الأدب المنقود ، واقتصاره فى الغالب على الشعر وأبنيته الدلالية والموسيقية ، دون تطرق موسع فى غالب الأحيان لأشكال الكتابة والإنشاء الأخرى ؛ وثانيهما مقتضيات التطور الزمنى للعصور المتتابعة ، واختلاف درجة الوعى بالأسس الجمالية والتاريخية لكل منها ، وهذا ما يفرض على الطرف الثانى فى الحركة النقدية ، وهو الباحث المحدث ، أن يكون عميق التمثل لإشكالية موقعه ؛ فكلما اتسع استيعابه للمعطيات المتجددة ، كان أقدر على الحوار ، وأبلغ فى البحث . ومن ثم فإن ما عدنا إلى توضيحه فى مستهل العدد السابق ، من توصيف محدد لطبيعة الموقف الجدلى من التراث ، إنما هو صياغة منهجية لما ترسخ لدى كتابنا ، وأصبح مركز الرصد فى منظورنا .

● ويقدم « فان جيلدر » فى بحثه عن « بدايات النظر فى القصيدة » ، وهو فصل من كتاب ، تصوره الكلى عن الأبعاد النظرية والتاريخية لهذه البدايات ؛ فيشير إلى غياب الاهتمام بالبحث عن أول بيت من الشعر وأول مبدع له ، وإلى استخدام مصطلح « شعر » للتعبير عن « الشعر » والقصيدة معا ، وإلى غياب تحديد واضح للقصيدة ، بتحديد حد أدنى معين لطولها . وهذا النقص فى الاهتمام بـ « أقدم بيت من الشعر » لا يتوافق مع الاستغراق ــ الذى يلاحظ فى وضوح ــ فى الأبيات المفردة ، أو المقطوعات القصيرة ، والاهتمام بالإجابة عن السؤال المطلق : من أشعر الناس ؟ وكانت تمدح القصيدة أو تعاب ، بكلمات عامة وفجة أحيانا دون تحفظ ، وعلى أساس من بيت مفرد ، مع ترك طول القصيدة وترتيب أغراضها ، غالبا ، لفطنة الشاعر . .

وقد نشط النقد الأدبى مع ظهور الشعر المحدث فى القرن الثانى الهجرى ، وكذلك نهض الشعر نفسه بالدراسات اللغوية . وربما كان أبو عمرو بن العلاء أول من امتدح قصيدة لمطلعها ، وتبعه الأصمعى . على أن أقدم نص يشير إلى «براعة الاستهلال» التى تتمثل فى تنبؤ المطلع بالغرض الرئيسى فى القصيدة ، لا يظهر إلا فى وقت متأخر ، وإن يكن قد سبقته وصية ابن المقفع فى مجال النثر بضرورة تحقيق هذه الوظيفة للمطلع . أما القصيدةالتى تتعدد أغراضها ، فإن « حسن التخلص » وإجادة الانتقال بين موضوعاتها ، يكتسب أهمية خاصة ، بحيث لا تصبح الفواصل بين الأغراض لافتة للنظر على نحو يتطلب « عنصرا رابطا » كالعزم على متابعة الحبيبة الراحلة ، أو التخلى عن أفكار الحب ، أو التعزى بالرحلة . . . فى حين لا تحتاج موضوعات أخرى ، تبرز فيها « الذات الغنائية » كالنسيب والرحيل والفخر ، إلى عناصر رابطة ، إذ لا تكون الانتقالات مفاجئة . ومع الشعر المحدث بدأ ابتكار عناصر ربط جديدة ، والسخرية من الانتقالات التقليدية مثل « دع ذا » ، وأخذالنقاد فى مقارنة مختلف أنماط الانتقال ، وتعددت مصطلحاته من قبيل التخلص والخروج والاستطراد .

ولأن اهتمام الكاتب يتركز فى فكرة « وحدة النص » عند النقاد القدماء ، نجده يبدأ بالجاحظ ، فيلاحظ أنه يؤكد الاهتمام بتكامل النص ، لكنه يعنى فحسب بالنص النثرى الجدلى ، دون أن يبحث فى تكامل النصوص الشعرية ؛ بل إنه حين يصل إلى الشعر نراه يفضل القصائد التلقائية ؛ وهى فى معظم الأحيان قصيرة وجزئية .

أما ابن قتيبة فإنه يصف الموضوعات فى قصيدة المديح النمطية . والجديد عنده هو محاولة تسويغ التواصل فى القصيدة ، وتفسير الروابط بين أجزائها ، لكنه لايجاوز وصف نمط واحد من الأنماط الممكنة هو قصيدة المديح . وتظل الفقرة الخاصة بهذا الوصف كما هى فى « الشعر والشعراء » منعزلة إلى حد ما ؛ لأن المؤلف لا يعود مرة أخرى إلى موضوع القصيدة ، ولا يطبق مقاييسه فى نقده العملى . ويبدو « ثعلب » فى « قواعدالشعر » ممثلا متطرفا للمنهج التجزيئى ؛ فشواهده مقطوعات من النادر أن تزيد على بيتين ، بل إن أفضل نماذج الشعر عنده بيت توازن شطراه واستغنى كل منهما بنفسه ، والنموذج الأخير عنده ، وهو أبعدها عن « عمود البلاغة » ، بيت لا يحتوى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كله . والقصيدة عند ابن المعتز أكثر من مجرد مجموعة من الألفاظ الممتعة والتراكيب النحوية . ويفيض كتابه «طبقات الشعراء» بنقول طويلة من الشعر ؛ وهو ما يغيب عن البديع ؛ لأن الصور اللفظية والمجازات التى يضمها فيه لا تتسع لأكثر من بيت أو قليل من الأبيات . أما قدامة بن جعفر فاقتباساته مقطوعات أطول . وهو يبذل جهدا ملحوظاً لتحليل بناء هذه المقطوعات وإن لم يكن لديه أيضا ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلاً . ويأتى إسحق بن إبراهيم ليرتبط بمنهج فصم القصيدة متعددة الأغراض ، الذى صار ملحوظا بخاصة منذ مطلع العصر العباسى ، وبتقديم أغراض جديدة ، واستقلال الشعر الوصفى . وهو يكشف عن اهتمامه بالبيت المفرد فى فقرة عن التضمين . غير أن اللهجة تتغير عند ابن طباطبا الذى يؤكد فى ملاحظاته النظرية الاهتمام بترابط الشعر وتلاحمه ، ومع هذا فإن ما يقدمه من شواهد يقتصر على مستوى الترابط المنطقى فى القصيدة دون التطرق لما هو أبعد من ذلك .

● وعلى محور الشعر ذاته ، تقدم ألفت الروبى بحثها عن مفهوم الشعر عند السجلماسى ؛ وهو من أبرز علماء النقد والأدب المغاربة فى القرن الثامن الهجرى ، فتشير إلى أنه قد أفاد من إنجاز الفلاسفة المسلمين فى التأصيل النظرى للشعر ، حيث استند إلى كثير من أسسهم النظرية التى كونت تيارا خاصا فى تراثنا النقدى ، اعتمد عليه السلجماسى فى تناوله لمفهوم الشعر .

وقد كان معنيا على وجه الخصوص بتحديد قوانين الصياغة الأدبية ؛ ومن ثم عرض لمفهوم الشعر من زاوية الأسلوب ؛ فقدم له من خلال تحديد خصائصه النوعية التى تميزه عن مستويات الخطاب الأخرى ، ووصفه على وجه الخصوص فى مقارنة كاشفة مع مستويات لغوية أخرى كالبرهان والجدل والخطابة . ولم يفصل السلجماسى بين النص ومتلقيه ، بل وقف على العلاقة المتفاعلة بينهما ؛ إذ وضع المتلقى فى حسبانه ، وحدد ماهية الشعر من هذه الزاوية ؛ فحرص على استحضار المتلقى فى النص ؛ ذلك لأنه قد حصر وظيفة الشعر فى التأثير الذى يتجلى فى انفعال المتلقى انقباضا أو انبساطا . وعلى الرغم من اتكائه على الأصول النظرية الفلسفية إلا أنه يقصر وظيفة الشعر على هذا التأثير الانفعالى ، فى حين يهتم الفلاسفة بجوانب أخرى ترتبط ببناء الإنسان فى المدينة الفاضلة تعليميا وتربويا وأخلاقيا ؛ تأسيسا على أن النظر فى الشعر عندهم لم يكن مقصودا لذاته كما هو الحال عند السلجماسى ، بل جاء جزءا من بنائهم الفلسفى الشامل .

● وتقترب سوزان بينكنى استيتكيفيتش ، فى بحثها « أبو تمام فى موازنة الآمدى » ، من منطقة التطبيق العربى فى نقد الشعر لدى واحد من أبرز نماذجه . وهى ترى أن موازنة الآمدى تعد تتويجا منهجيا للخلاف النقدى الذى احتدم فى القرنين الثالث والرابع الهجريين حول شعر أبى تمام . وأنه إذا كان ابن المعتز والصولى قد وضعا أسس هذا الخلاف فإن الآمدى هو الذى وثّقه ونظّر له تنظيرا منهجيا . غير أن منهجيته لا تعنى بالضرورة عدم انحيازه إلى طرف يتفق مع موقفه النقدى المحافظ . وقد قسمت الباحثة دراستها إلى أربعة أقسام رئيسية تقابل فى الواقع المحاور الأربعة فى موازنة الآمدى ، وهى :

أولا : السرقة عند أبى تمام . وترى الباحثة أن الآمدى تبنى مفهوما بالغ السعة للسرقة ، فلم يفرق بينها وبين فكرة التأثير . كما أن اهتمامه بالجزئيات الصغيرة المتمثلة فى الأبيات المسروقة فى زعمه قد حجب عنه فرصة التمعن فى معنى القصيدة الكلى ، فهو لا ينظر إلى القصيدة العربية بما هى بناء متكامل له جو عام مسيطر وتأثير خاص متميز .

ثانيا : أخطاء أبى تمام . وهنا أيضا يعبر الآمدى عن وجهة النظر التقليدية المحافظة التى لا تتفق مع مذهب أبى تمام التجديدى ، ومن ثم فهى لا تصلح منهجا موضوعيا محايدا لنقده . وإذا كانت هناك بعض الأخطاء اللغوية عند أبى تمام فإن ذلك بعد أمرا ثانويا ينبغى أن لا يشغلنا عن قضايا الشعر الأساسية . على أن الآمدى يرفض بصفة مبدئية عناصر التفكير التأملى وما يتفرع عنها فى الأدب من قياس واشتقاق وتأويل ، وهى السمات المميزة لأبى تمام ولبديع الشعر بصفة عامة .

ثالثا : البديع عند أبى تمام . فى هذا القسم يدين الآمدى استعارات أبى تمام ، ولا سيما التشخيصية ، على أساس أنها تمثل خروجا على الذوق العربى الأصيل . وهنا تذكر الباحثة أن هذا الطراز من المجاز هو الذى نال ثناء الجاحظ بوصفه مميزا للذوق العربى وممتعا له أيما إمتاع .

رابعا : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى . ويمثل ذلك الموضوع بيت القصيد ، ظاهريا على الأقل ، ذلك لأن قارىء الموازنة يصاب بخيبة أمل عندما يصل إلى هذا القسم ؛ فالآمدى قد طرح كل آرائه النقدية ووازن بين الشاعرين سلفا فى الأقسام السابقة ، فلما وصل إلى الموازنة الفعلية لم يجد شيئا يقوله سوى التكرار وضرب مزيد من الأمثلة .

وترى الباحثة فى نهاية الأمر أن المنهج النقدى الذى تبناه الآمدى قد أحال شعر أبى تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء ، بدلا من دراسته بوصفه مقولة أدبية متسقة ، وكذلك أدت تحليلاته التجزيئية إلى رفض التجديد فى الشعر ، دون أن تقوم هذه التحليلات بتشكيل نظرية متكاملة معارضة له .

● ويطرح شكرى عياد فى مقاله « جماليات القصيدة العربية التقليدية بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية » قضية الوحدة الفنية فى القصيدة العربية التراثية ، بادئا بالمعلقات ومنتهيا إلى المتنبى ، فيختار ثلاثة نصوص نقدية بارزة تناولت هذا الموضوع ويناقشها فى ضوء ثقافة العصر من ناحية ، والممارسة الشعرية من ناحية أخرى . ويخلص الكاتب من تحليله المستفيض إلى أن جماليات القصيدة العربية قد تطورت بتأثير العوامل المادية والثقافية التى انعكست على ممارسات الشعراء ، كما انعكست — ولكن بدرجة أقل — على التنظير النقدى . ويرى أن هذا التطور لم يمس المبدأ الجمالى الأساسى فى القصيدة العربية ؛ وهى أنها تقوم على وحدة شعورية فكرية ، مصدرها الاندماج فى الحياة ، لا محاكاة الحياة .

● ويتـــــاول ياروسلاف استيتكيفيتش ، فى دراسته « ابن قتيبة وما بعده : القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة » — يتناول شكلا خاصا من أشكال الوحدة فى القصيدة العربية ، منطلقا من نص ابن قتيبة الذى يقدم - فى نظر الكاتب - النظامَ النظرى المترابط الوحيد الذى يفسر البناء الثلاثى للقصيدة ، والذى يقول فيه : إن « مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار . . . ثم وصل ذلك بالنسيب . . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه . . عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره . . . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء . . . بدأ فى المديح » .

ويستخلص الباحث من عبارة ابن قتيبة أنه إنما يتحدث عن بناء له وظيفة بلاغية ؛ فلهذا البناء رسالة ضمنية مقصود بها التأثير من خلال توظيفه توظيفا بلاغيا . ومن ثم يتجه استيتكيفيتش إلى تحليل النص من فرضية بلاغية ، على أساس أن أى مدخل لدراسة القصيدة

بوصفها بناء له وظيفة بلاغية ، ينبغى أن يتعامل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى الصادرة عن الضرورة البلاغية . ولذلك فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شعراً يلقى على سامعيه ـ وهذا هو نوع الشعر الذى يعنيه ابن قتيبة ـ لابد أن يؤدى بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة ـ تبنى أساسا على الشكل ـ مع الأبنية الفنية الأخرى التى تعتمد على العرض والإلقاء كالخطبة والرسالة .

وقد تنبه ناقدو الأدب العربى الذين ينحون منحى بلاغيا فى دراساتهم إلى هذه الحقيقة ، حتى قبل عصر ابن قتيبة ؛ ومن هؤلاء ابن طباطبا . وإلى هذا المنحى أيضا ذهب ابن سينا الذى دفعه اهتمامه النظرى بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر ذات أساس بلاغى .

ومن المعاصرين ، يختار الباحث ألفرد بلوخ ، (الذى قام بتجميع قائمة تمثل الوسائل الأسلوبية التى تومىء إلى وجود رسالة ما فى القصيدة العربية القديمة) ، فيعرض لأفكاره الأساسية ويناقشها ، ويقدم تحفظاته عليها ، قبل أن ينتقل إلى تقديم القسم الأخير من مقالته ؛ وهو دراسة تطبيقية تهدف إلى بيان الوجود الوظيفى للإشارات الأسلوبية للرسالة فى بعض قصائد الشعر القديم ؛ وبخاصة تلك القصائد المعقدة التى تشتمل على رسائل .

● وينعطــــف عبد الحكيم راضى فى بحثه عن « النقد اللغوى فى التراث العربى » إلى التركيز على المحور اللغوى الذى يعد واحداً من أقوى الروابط بين التيارات القديمة والحديثة ، فيرى أن التماسّ بين الدراسة اللغوية والنقدية يمثل مدخلاً مهماً من مداخل النقد الحديث منذ مطالع هذا القرن ، فى حين تعرض هذا المنهج نفسه إلى إهمال غير قليل فى تاريخ النقد العربى ، ومن ثم فإن الباحث يستهدف تعديل تصورنا عن النقد العربى ، الذى شاع عنه سيطرة الانطباع والعفوية ، والعجز عن تقديم رؤية شاملة فى مجال التنظير ، وذلك فضلا عن محاولته إعادة تقدير بعض مصادر المادة النقدية اللغوية التى جرى العرف على استبعادها عند الحديث عن النقد العربى .

وقد درجت محاولات التأريخ للنقد العربى على تناول ما يسمى بـ « النقد عند اللغويين » وما يعرف بـ « النقد اللغوى » ؛ ويقصد بالأول جهود تلك المجموعة الرائدة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة ، كابن أبى إسحق الحضرمى ، وأبى عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وخلف الأحمر ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وابن سلام ، وابن الأعرابى وغيرهم . أما الثانى فيقصد به النقد الذى قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء ، ويرى الكاتب أن النقد اللغوى بهذا المفهوم لا يدخل فى مدلول العنوان الذى اختاره لبحثه لأنه من قبيل العمل المعيارى الذى يعتمد عليه اللغوى فى تقعيداته .

ولكن النقد اللغوى الجدير بهذا المصطلح هو الذى يؤمن بأدبية الأدب أوفنته ، ويقيم دليلا على هذه الفنية خصوصية اللغة فى النص الأدبى ، وينطلق إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التى يقف عندها بعض النحاة واللغويين فى ممارسة صناعتهم . ويرى الكاتب أن ما حدث فى تاريخ النقد العربى هو أن الدارسين قد سلموا بما ردده بعض القدماء عن عكوف اللغويين على علوم النحو والغريب والأخبار ، وأغفلوا المصادر التى تحتوى على جهودهم فى النقد اللغوى الفنى ، واقتصروا على نقل آثارهم فى النقد اللغوى المعيارى من بعض الكتب المتداولة ، مغفلين ما تتضمنه هذه الكتب نفسها ــ هى وغيرها ــ من مادة أكثر أهمية وقيمة وشمولا ؛ إذ إنها تتعلق بأدبية الأدب وخصوصية لغته ، وتعرض للعلاقات الدقيقة بين علم اللغة وعلم الشعر من خلال قضايا ذات طابع نقدى أصيل يجلوها لنا الباحث فى دراسته هذه من وجوه عدة .

● ويضرب مصطفى ناصف فى بحثه عن « الصيغة الإنسانية للدلالة » فى جذر الإشكالية اللغوية فى نقد الشعر العربى ، منطلقا من تحليل نظرة علماء البلاغة إلى الصدق ، مما يعد أساسا نظريا لملاحظات مهمة ؛ فيرى أن مجرد طرح السؤال عن طبيعة الصدق كان تعبيرا واضحا عن الأزمة بين الفرد والمجتمع ، بين الفرق والأحزاب ، بين علماء الكلام وعلماء اللغة ، فضلا عن الأزمة بين هؤلاء جميعا من جهة والفلاسفة من جهة أخرى . وانعكست هذه الظاهرة على دراسة اللغة والشعر ؛ فذهب الفلاسفة ، إلى أنهم هم الذين يعرفون الواقع وحقائقه ، أما الشعراء فقد يلمون بمسائل جزئية ، وقد يعتمدون على شىء من الاستدلال ، ولكن معظم الشعر لا يكلف أصحابُه أنفسَهم مشقة الالتزام بمطالب البراهين ؛ فوظيفة الشعر أن يخيل ما ليس صادقا كأنه صادق عن طريق مجموعة من الحيل ، وبراعة الشعراء هى أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم ؛ فكان هذا فى تقديرهم صراعا بين قوى الدمار ، ومواجهة بين التعلق بالواجب والجرى وراء المنافع .

ولأن المجتمع الإسلامى بدأ بظاهرة دينية ؛ والدين أخو العقل ، كان الانتصار للعقل هجوما على الانفعال وانتكاسا للتخييل . وقد تجلى ذلك فى مباحث البلاغيين حول الدلالة عندما قسموها إلى دلالة وضعية ودلالة التزامية ، وعندما ربطوا الانفعال بالدلالة الالتزامية ؛ ومن ثم تحول الشعر فى أيديهم إلى بلاغة ، وانفصل الإنسان عن الطبيعة . وظل بحث موضوع دلالة الألفاظ مضطربا وغير مقنع ؛ فلم يستطع استكشاف الأساطير الكامنة فى الكلمات ؛ وأصبح العقل النظرى سيدا مطاعا فى البحث عن الدلالة ؛ وتصوروا الدلالة الحرفية بمعزل عن الدلالة المجازية التى أصبحت مجرد قياس بسيط على الحرفية ؛ فانقلب النظام رأسا على عقب ؛ ونشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء . وإذا كان المدلول فى حقيقته يقوم على العلاقة بين الإنسان والشىء فإن البلاغيين قد بسطوا مفهوم الدلالة وعجزوا عن ربطه بالمدلول الشعرى .

● ويتابع لطفى عبد البديع فى بحثه عن « دراما المجاز » الكشف عن الأصول التاريخية والفكرية للبلاغة العربية ؛ فيرى أن التوسل بالمجاز بحمل الكلام على غير ظاهره كان مظهرا من مظاهر الأزمة التى أثارها المعتزلة فى الفكر الإسلامى فى أوائل المائة الثالثة ، حين خاضوا

فى آيات الصفات التى ورد فيها ذكر الوجه واليدين وغيرهما . وكل ما قيل فى المجاز إنما كان من قبيل مغالبة اللغة بافتراض وجودٍ معارض لها وسابق عليها ، يُرجع إليه فى تصحيح المعانى ، سواء كان هذا الوجود المعارض خارجيا ــ كالذى تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع ــ أو عقليا يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفى وإثبات ونقض وإبرام .

وابن جنى لم يخرج من جلده الاعتزالى فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز مثل عامة الأفعال ؛ نحو قام زيد وقعد عمرو ، بحجة أن الفعل يفاد منه دعوى الجنسية .

ومن العجب فى الحقيقة والمجاز ــ فى رأى الكاتب ــ أن يوصف اللفظ الذى يستعمله المتكلم بأنه أزيل عن موضعه ، والذى لا يستعمله بأنه أقر على أصله فى اللغة . وأعجب من ذلك حمل المتكلم على إرادة ما لايريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنه كلامه الذى ينبغى التعويل عليه دون سواه .

وثبات الحقيقة هو قانونها الأول ؛ ولذلك نزل المجاز منها منزلة العرض من الجوهر . والعرض مبتلى ، لأنه متغير ، والجوهر معافى ، لأنه ثابت ، وكان تاريخه فى البلاغة تاريخا دراميا يقصر عن الحقيقة ؛ لأنه دونها فى التماسك ، ويفوقها لأنه فى مرتبة أعلى من حيث التأثير . وكأن الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ بإزاء المعنى وتعيينه للدلالة عليه بنفسه لا بقرينة تنضم إليه ؛ وبهذا التعيين يستقر اللفظ فى المعنى كما يستقر الشىء فى حيزه ، ولا يجاوزه إلى سواه .

وإذا كان مما تناقلوه إجماعَ البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة فى المعنى ؛ كما أن المبالغة فى « رحيم » بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة . غير أن عبد القاهر نفى ذلك فى كلام له أثبته الخطيب القزوينى واعترض عليه وأثار جدلا بين البلاغيين .

وإشكال المجاز أكبر من أن تأتى عليه المسكنات ، سواء فى البلاغة العربية أو فى البلاغة الأوربية ، التى يُحَدُّ المجاز فيها أيضا بالحقيقة التى أخذت حكم المعيار ولو لم تُعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لاتخرج عن كونها تهذيبا لهذا الحد ، فالمجاز فيها إنحراف وخروج على الأصل .

ومكمن الداء فى تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز مغايرة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع للفظ خارج الزمن ، ثم يطرأ عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازا ، أو لا يستعمل فتكون منه ألفاظ لا هى حقيقة ولا هى مجاز . والتقسيم لا يدل على وجود المجاز ولا على إمكانه ؛ لأن ذلك لا يأتى إلا إذا ثبت أن الألفاظ قد وضعت لمعان وضعا أوليا ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى فى الوضع الثانى ؛ وهذا ما لا سبيل إلى العلم به . والثقة بالمجاز ثقة باللغة الشعرية كما تظهر عند الرومانتيكيين ومن قبلهم فيكو وكونديلاك وروسو ؛ والمجاز عندهم هو الأصل وليس الفرع ؛ القاعدة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى عندهم هى اللغة المجازية وهى كذلك عند الشعراء .

● وينتقــــل رجاء عيد فى هذا التطواف النقدى فى تراثنا العربى إلى مشكلة « بواكير المصطلحات النقدية : قراءة فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى » ، ليتتبع تلك المصطلحات النقدية ، ويبسط ماحملتـه من مفاهيم ومبادىء نقديـة ، من خلال تحليل استخدامات ابن سلام لها فى السياقات المختلفة ، وليقدم لنا ــ فضلا عن ذلك ــ بعض صور تطوراتها الدلالية فى تاريخ النقد العربى القديم لدى بعض من جاء من النقاد بعد ابن سلام .

ويركز الباحث على الجوانب المختلفة للمصطلح ، فيتناول أصوله الفكرية ، ومصادره التاريخية ، ومدلوله اللغوى ، وعلاقته ببعض المصطلحات الأخرى ، وجوانبه الفنية التقنية التى قد تتعدد وتتسع أو تتحدد وتضيق ؛ ووظائفه النقدية وما يتعلق بها من قضايا وظواهر ثقافية ، ومبادىء تنظيرية ، فضلا عما نتج عنها من الجهود التطبيقية . ويكشف لنا الكاتب من خلال ذلك عن قيمة ابن سلام وجهده النقدى وفضله على من جاء بعده ، كما يكشف لنا عن جوانب السلب والإيجاب فيما يحمله المصطلح من قيم ومعايير نقدية ، أو فيما صحب استخداماتها المختلفة من صور الصواب والوضوح ، أو ما شابها من صور الغموض والقصور .

ولما كانت هذه المعالجات التحليلية المتشابكة لأبعاد المصطلحات النقدية ضرورية للماضى والحاضر على السواء ، فإن « فصول » ستخصص أحد أعدادها القادمة لهذه القضية ، مما يجعل دراسة « بواكير المصطلحات » « باكورة » له .

● ونختتم ملف هذه العدد المخصص للتراث النقدى بتقديم فلذة مهمة من قلب هذا التراث لم تر النور من قبل ، وتتمثل فى كتاب العروض للأخفش ؛ تحقيق ودراسة سيدالبحراوى ومراجعة محمود على مكى . ويقدم المحقق دراسته عن العروض العربى فى ضوء هذا الكتاب ؛ فيوضح أهميته من خلال بحث الأصول الفنية والمنهجية والمعرفية التى يتضمنها ويقوم عليها اعتمادا على عدة أمـور : الأمر الأول : أنه أقدم كتاب يصلنا حتى الآن فى أصول العروض العربى ؛ فالأخفش كان معاصراً للخليل ، وكتاب الخليل نفسه مفقود .

والأمر الثانى : أنه يكشف لنا عن الأساس الذى قام عليه العروض بصفته علما يدرس إيقاع الشعر العربى ، وأيضا الأساس الذى يقوم عليه هذا الإيقاع ذاته من وجهة نظر العروض العربى القديم . وهنا نجد لأول مرة نصوصا واضحة تؤكد الأساس الكمى لإيقاع الشعر العربى .

أما الأمر الثالث فهو أن هذا الكتاب يبين القضايا الخلافية التى كانت مثارة عند وضع الخليل للعروض ؛ ومن هذه القضايا المهمة دوائر الخليل ، التى لايذكرها الأخفش صراحة ، ولكنه يعترض على فكرة أصلية جوهرية ماثلة فى منهج تكوينها ، هى مسألة الأصل

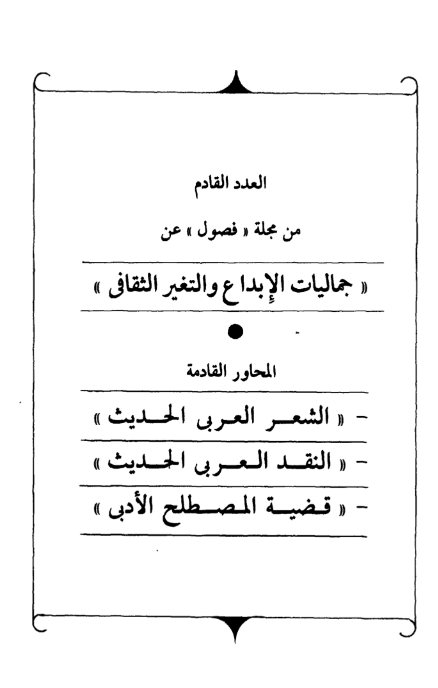
والفرع . وهذه المسألة لاتكشف لنا فحسب - كما يرى الباحث - عن الخلاف بين الأخفش والخليل بوصفهما لغويين بصريين ، بل تحيل كذلك إلى خلاف عقائدى ، قد تكون له نتائج بالغة الخطورة فى إعادة تقويم عمل الأخفش فى المجالات المختلفة ، إذ اتضح أن الأخفش كان من أتباع أبى شَمِر القدرى المرجئ .

من هنا جاءت أهمية هذا الكتاب ، التى تحاول الدراسة تأكيدها ، والتى تنطلق من إبرازه الأساس الصوتى للعروض ، لتصل إلى بيان الخلاف العقائدى والسياسى الذى كان كامنا وراء الاتجاهات العلمية فى كثير من العلوم العربية ، وبخاصة إبان نشأتها ؛ وهذا ما يجعل كتاب الأخفش وثيقة تراثية ذات دلالات تاريخية كبيرة الأهمية .

وبهذا تكتمل الآن دورة البحث فى تراثنا النقدى ، دون أن تستنفد بأى حال مشكلاته وقضاياه ، بل لعل نجاحها إنما يكمن فى قدرتها على إثارة الاهتمام به ومواصلة الاكتشاف له ، ومعاودة النظر فيه ، بعيون متجددة ، ومناهج متعددة ، وتقدير علمى أصيل .

التحرير





العدد القادم

من مجلة « فصول » عن

« جماليات الإبداع والتغير الثقافى »

●

المحاور القادمة

- « الشعر العربى الحديث »
- « النقد العربى الحديث »
- « قضية المصطلح الأدبى »

ڤان جيلدر

بدايات النظر فى القصيدة

ترجمة: عصام بهى

تقديم

تتوزع الدراسات الحديثة للنقد العربى القديم فى اتجاهات عدة ؛ فقد يُدرس بدراسة كتبه المصادر ، أو يُدرس بدراسة رجاله وآرائهم فى قضاياه ، أو بدراسة مسائله الأساسية نفسها . وهذه الدراسات جميعا ــ على تنوعها ــ تقوم ــ من وجهة أخرى ــ إما على منهج تاريخى ، يهتم فى المقام الأول بعملية رصد وتتبع ووصف ــ إذا صحّ التعبير ــ لهذه المصادر وهؤلاء الرجال وآرائهم ؛ أو هى تقوم ــ فى أعمال أخرى ــ على منهج تحليلى يحاول تعرّف جذور المشكلات الأساسية التى واجهت نقدنا القديم ، سواء كانت هذه الجذور كامنة فى الإبداع أو فى الحياة العربية نفسها ، فى البادية أو فى بيئاتها الحضرية بعد نشأة الدولة العربية ، وتعرّف جذور الآراء المطروحة حول هذه القضايا ، من خلال الجمع والتصنيف والتحليل ، ومحاولة التعليل بربط « الفكر الأدبى » ــ إذا شئنا أن نقول ــ بمظاهر « الفكر » الأخرى فى الحياة العربية ، من علوم الدين والعقائد ، إلى السياسة والاجتماع . . وغيرها .

ولا ينكر أحد من العاملين فى هذا الحقل الجهود التى قام بها المستشرقون ، منذ القرن الماضى ، فى دراسة النقد العربى القديم ، أو التنقيب عن نصوصه الغائبة حتى العثور عليها ، ثم تحقيقها ونشرها ، لتكون متاحة للدارسين العرب والأجانب معا ، حتى إن كثيرا من نصوص النقد العربى القديم لم تعرف إلا بنشراتهم ، ولا يمكن مناقشتها ــ أو مناقشة كثير من قضايا هذا النقد بعامة ــ دون أن نأخذ فى الحسبان آراءهم فيها أو « قراءاتهم » لها . وقد نسلّم بأن كثيرا من « قراءاتهم » وآرائهم تحتاج إلى المناقشة والمراجعة ، لكننا لا نستطيع أن ننفى عن الجانب الأعظم منها اتصافها بالمحاولة الدائبة لتوخى الأمانة العلمية ، والحيدة ، وصدق المحاولة ، وجدّة المناقشة وطرح القضايا . ولعل هذا ما يجعلنا فى حاجة دائمة إلى مراجعة دراساتهم فى الأدب العربى بعامة ، ودراساتهم المتصلة بالتراث العربى ــ الإسلامى بخاصة ، لتحقيق هذا الهدف المزدوج : أن نفيد من مناهجهم فى الدراسة ، وطرحهم للقضايا وآرائهم فيها ؛ وأن نناقش هذا كله ــ فى الوقت نفسه ــ مناقشة موضوعية هادئة ، تردّ ما هو واجب الردّ ، أو تقوّم ما ينبغى تقويمه ، أو تكشف ما عند بعضهم من زيف أو تعصّب .

والمقال الذى بين أيدينا هو الفصل المعنون بـ : Beginnings ــ الثانى ــ من كتاب **Beyond the Line, Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem** « وراء الخطّ [آراء] النقاد العرب القدماء فى ترابط القصيدة ووحدتها » ، ومؤلفه المستشرق السويدى (؟) ڤان جيلدر **G. J. H. Van Gelder** ؛ والكتاب طبعة بريل ــ ليدن ، **E. J. Brill, Leiden** ١٩٨٢ .

والمشكلة الأساسية المطروحة على الكتاب ، كما هو اضح من عنوانه ، مشكلة : آراء النقاد العرب القدماء فى ترابط القصيدة ووحدتها . ومن ثَم يهتم هذا الفصل بهذه المشكلة فى بدايات النقد العربى ، سواء عند الذين لم يدركوا عصر التدوين ــ فى صدر الإسلام وعصر بنى أمية الأول ــ أو عند أوائل النقاد العرب وشعرائه الذين دونوا آراءهم النقدية ؛ فهو يقف ــ فى هذا الفصل ــ عند أهم القضايا التى تطرحها بنية القصيدة العربية القديمة ليستطلع الآراء ــ بعامة ، فى

هـذه المرحلة من تـاريخ النقـد العربى ــ حـول القصيدة : الـطول ، والتناسب ، والتـرابط ؛ ثم يقف عند المَطالع أو افتتاحيات القصائد ؛ ثم أبيات الانتقال أو التخلص ، بوصفها أهم المشكلات النقدية التى يثيرها تعدد الأغراض فى القصيدة العربية . وبعدها يقف عند الآراء المطروحة حول هذه الموضوعات ــ المشكلات فى كتب : الجاحظ ، وثعلب ، وابن المعتز ، وإسحق بن إبراهيم ، ثم ابن طباطبا ، محللا هذه الآراء والمصطلحات المستخدمة فى طرحها ، وموازنا بينها وبين ما سبقها ــ وأحيانا ما لحقها ــ ليكشف عن إضافة كل واحد منهم إلى بحث المشكلة . فهو يعتمد أساسا على التحليل والموازنة ، دون أن يفقد السياق التاريخى عنده تواصله ، جامعا إلى وحدة القضية التى يدور حولها كتابه ، تحليله للكتب التى يقف عندها ، واحداً واحداً .

ولعل أول ما يلفت النظر عنده ، قراءته الدقيقة للنصوص ، وقدرته على تحليلها فى سياقها داخل الكتاب الأصلى الذى وردت فيه أصلا ، من جهة ، وتحليلها فى سياقها التاريخى من جهة أخرى ، بحيث يتمكن من الموازنة بين الآراء ، السابق منها واللاحق ، والكشف عن التأثرات ، أو التحولات فى الآراء . كما تكشف هذه القراءة عن دقتها أيضا فى مقابلة الروايات فى الخبر الواحد ، والالتفات إلى أدقّ الخلافات بين الروايات المختلفة للخبر الواحد ، وهو ما يصل به إلى قراءة ــ كما أشرت ــ تدعو إلى تقدير دقتها ، وإلى احترام ما يترتب عليها من آراء يطرحها بين الحين والآخر ، مسلحا بذخيرة من مصادر النقد العربى القديم ــ الأصول ، التى فاقت فى هذا الفصل الثمانين مصدراً ، مع مراجع عـربية حديثة ، ومراجع كتبها أساتذة مستشرقون سبقوه إلى هذا المجال .

وبإزاء هذا الجهد الذى بذله الرجل ، كان لابد للترجمة أن تمرّ بصعوبات قد لا تقلّ إجهاداً . ولعل أكثرها إجهاداً كان هو الخطوة الأولى المسلّم بها فى ترجمة مثل هذا العمل ؛ أعنى العودة إلى مصادره العربية القديمة جميعا . وكانت صعوبة العودة فى أننا عدنا إلى طبعات لها ليست هى الطبعات التى عاد إليها ، بل أحيانا ــ وهذه نادرة ــ إلى تحقيق لكتاب غير التحقيق الذى عاد إليه ؛ لكن ظلّت النصوص ، فى الأصل والترجمة ، هى هى فيما أقدّر . ولابد من الإشارة ــ للأمانة ــ إلى أننى لم أعثر على الطبعة التى رجع إليها لكتاب « حلية المحاضرة » للحاتمى ، وقد عاد إليه عدّة مرات ؛ الأمر الذى اضطرنى إلى ترجمة النصوص عنه ، مع محاولة صياغتها فى صورة أتصوّر أنها أقرب ما تكون إلى الصياغة العربية القديمة .

والفصل عدد صفحاته فى الأصل خمس وأربعون صفحة ، وضع الرجل عليها سبعة وثلاثمائة هامش ، وهو عدد ــ فى قياسنا ــ كبير ، فضلا عن أنّ استبقاء الهوامش إلى آخر المقال فى الطبع تزعج القارىء بقطع القراءة كثيرا ، مع التسليم الكامل بأهمية الهوامش للباحث المهتم بالموضوع . فكان الحل الذى ارتحت إليه أن نقلت الهوامش التى تحيل إلى صفحة فى المرجع فحسب إلى المتن ، مبقيا الهوامش التى تعيد الدارس إلى مصادر أخرى ، أو إلى دراسات عربية أو استشراقية حديثة ، والهوامش التى تحقق مواضع وجود نص أو خبر فى مصادره ، أو الموازنة بين صورة الخبر فى مصادره المختلفة ، والخلافات فى الروايات . . الخ . لكنى ــ بعد هذا كله ــ اضطررت إلى الاستغناء عن عدد من الهـوامش ، كلها ــ تقريبا ــ تسجل ملاحظات على ترجمات استشراقية سابقة لنصوص عربية ، أو تحيل على مواضع أخرى من الكتاب ــ غير هذا الفصل .

ولعل الفرصة تتاح لى لإنجاز ترجمة كاملة لهذا الكتاب ــ بدأتها سلفا ــ تستكمل فيها هذه المواضع جميعا إن شاء الله .

١ - القصيدة : الطول ، والتناسب ، والترابط

« للشعر والشعراء أولٌ لا يوقف عليه ، وقد اختلف فى ذلك العلماء ، وادّعت القبائل كلُّ قبيلة لشاعرها أنه الأول ؛ ولم يدّعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة ؛ لأنهم لا يسمّون ذلك شعرا . . . »[1] .

عمر بن شَبّة (ت ٢٦٤ هـ/ ٨٧٧ م)

أنتج العرب مبدئيا ــ استناداً إلى النقاد العرب القدماء ــ شعراً من وقت لآخر ، أبياتاً قليلة فى كل مرة ، كلما نشأت المناسبة[2] ، وهى عادة لم يتخلوا عنها أبدا . لكننا نجد ألا أحد من النقاد اهتم بشخصية أول مبدع لـ « أول بيت من الشعر »[3] ، فى حين كان ابتكار القصيدة موضوع نزاع ، ونسبه علماء عدة إلى شعراء مختلفين . والمهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس يذكران فى أغلب الأحوال[4] . هذا الاضطراب الكبير فى [هذا] الجدال يمكن تفسيره جزئيا فحسب بالتنافس بين القبائل والعلماء ؛ وهو إلى حدّ ما نتيجة لغموض المصطلح الذى كان مستخدما وتعارضه ، ليس فى الفترة المبكرة فحسب بل خلال تاريخ النقد العربى القديم (الكلاسىّ) . ففى الفقرة المقتبسة آنفاً كل من « شعر » و « قصيدة » فى الأصل شعر . وبيتان أو ثلاثة أبيات موحدة القـافية ربمـا عُدّت ، أو لم تُعـدّ ، قصيدة ، لكن لم ينكـر ناقـد أنها شعر[5] . ومصطلح قصيدة يستخدم ، أحيـانا لأىّ قصيـدة ، وفى أحيان أخرى لقصائد ذات حدّ أدنى معين من الطول ، الذى حُدِّد بين الحين والآخر بعدد معين من الأبيات[6] .

ويبدو من الصعب إلى حدّ ما أن نوفق بين نقص الاهتمام بـ « أقدم بيت من الشعر » والانطباع العام الذى يجمعه المرء من النقد والنظرية [الأدبيـة] العربيـين : استغراق فى الأبيـات المفردة أو المقـطوعات القصيرة ، وعرض واضـح للآراء النقـدية التى قيلت إجـابات عن السـؤال المطلق مَنْ أشعر الناس . ويكفى دائماً تقريبا بيت أو أبيات

قليلة لـ « أفضل شاعر » على سبيل الاستشهاد . غير أن هؤلاء الذين طرحوا السؤال لم يتوقعوا مناقشة مسهبة وشاملة ؛ فكل ما أرادوا سماعه بيت أو مقطوعة مُرْضية . ولو حُذِف هذا ، لما كانت الإجابة عن السؤال مُرْضية[٧] . وكان البيت المفرد أو المقطوعة موضوعا لنقد تفصيليّ ــ لغوىّ فى الغالب ــ واسْتُخدم فى مناقشة ضليعة وذكية ، على سبيل المَثل ، أو الحكمة ، أو التهكم ، أو السبّ . ومع ذلك ، فحيثما كان إنتاج الشاعر موضوعا لحديث عام ، كانت القصيدة تأتى بوصفها وحدة المناقشة . والشعراء العظام ، أو الذين يرغبون فى أن يُعدّوا منهم ، يقدمون جملة شعرهم فى شكل قصائد . ومجموع إنتاج الشاعر يعبر عنه عددُ القصائد أكثر من عدد الأبيات التى صنعها ؛ أما الذين اهتموا بالكتب فحسب ، كابن النديم ، فيقدمون عدد الصفحات فى الديوان بدلا من [عدد] القصائد . وبالمثل تُحسب الكميات الكبيرة من الشعر المختزنة فى ذواكر الرواة والنقاد عادة بالقصائد . وقبل تمزيق أوصال القصائد القديمة فى المختارات والأعمال الأدبية الأخرى ، جُمعت دواوين القبائل والشعراء الأفراد بداية من القرن الثانى [الهجرى] الثامن [الميلادى] فصاعدا . ولم تكن القصائد فى هذه الدواوين ممزقة ؛ بل يبدو أن العكس هو الذى حدث بين الحين والآخر ، لأن قصائد لا بأس بها تعطى الانطباع بأنها مرقعة من أكثر من قصيدة واحدة . فمعلقة عمرو بن كلثوم تبدو باستهلال جديد مع البيت : قفى قبل التفرّق[٨] ؛ وتبدو كل من قصيدة سُويد بن أبى كاهل الشهيرة اليتيمة[٩] وقصيدة للمَرّار [بن منقذ][١٠] مكونة من قصيدتين[١١] . ومن بين أقدم كتب المختارات ، الكتابان اللذان كانا أكثرها شهرة ويحتويان فى جملتهما أو فى معظمهما على قصائد وهما المعلقات والمفضليات .

بيد أن هذا يوضح أهمية القصيدة للذين نَظَموا الشعر ، أو نقلوه ، أو جمعوه ؛ لأننا لا نجد آراء نقدية لعصور ما قبل الإسلام أو القرن الأول منه ، مهما تكن ، عن طريقة صياغة قصيدة معينة وكيف تتماسك أجزاؤها . فالقصيدة تُمتدح أو تُذمّ فى مصطلحات فجّة وعامة ، دون تحفظ ؛ أو على أساس من بيت مفرد . والمثل المشهور هو حكاية انتقاد أم جندب لقصيدة زوجها ، امرىء القيس ، فى الظاهر بسبب بيت واحد[١٢] . وتشير الآراء المبكرة ، التى يعود تاريخها فى الغالب إلى آخر القرن الأول للهجرة وبداية القرن الثانى ، إلى طول القصائد وتناسب أجزائها . ولأن أى شاعر له بعض المكانة يُتوقع أن يصنع قصائد ، فقد كان على هؤلاء الذين أوقفوا أنفسهم على [ضرب] الأمثال أن يسوّغوا عادتهم بين الحين والآخر . والشاعر المخضرم أو الإسلامى المبكر ، أبو المهوّش[١٣] حين سئل : لم لا تطيل الهجاء ؟ أجاب « لم أجد المثل السائر (النادر) إلا بيتا واحداً »[١٤] .

وتُعزى أقوال مشابهة إلى الحطيئة[١٥] ، وعَقيل بن علافة[١٦] ، وعبد الله بن الزبعرى[١٧] ، والفرزدق[١٨] . وليس مصادفة تماما أن يَظْهر الحطيئة والفرزدق ، وكلاهما مشهور بشعره الهجائى أو الساخر ، كما [يظهر] عقيل المشاكس فى هذه الأخبار ؛ لأن صلة الهجاء بالإيجاز واضحة . لكن هناك قولا لجرير يناقض الرأى السائد : « . . إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة ؛ فإنه يُنسى أولها ، ولا يُحفظ آخرها ، وإذا هجوتم فخالفوا »[١٩] ، وأضاف إليه ، طبقا لرواية أخرى ؛ « لأن الناس لا تملّ سماع الشرّ »[٢٠] .

ولم يترك طول القصيدة وحده لفطنة الشاعر ؛ فقد كانت له حرية كبيرة فى ترتيب أغراض القصيدة وطول أجزائها . وكانت النماذج القياسية لأنماط معينة من القصيدة مصطلحا عليها ، وإلزامية . وكان من النادر أن توضع هذه العادات موضع تساؤل حتى ظهور الشعر المحدث ، ولم تصلنا أىّ احتجاجات ضد هؤلاء الذين انحرفوا عن المعايير . فالفرزدق يتحدث فى استخفاف عن غرض بكاء الديار[٢١] ، وكثير من قصائده هو نفسه يفتقر إلى مقدمة ؛ ولا جدال فى أن القصيدة المعيارية غائبة عن ديوانه[٢٢] . بل كان الخليفة الوليد ابن يزيد أكثر صراحة بعد ذلك بعدّة عقود حين تلا قصيدة صغيرة تسخر من النسيب التقليدى[٢٣] ، وهو موقف أصبح مميزا فى عمل أبى نواس . لكن مضمون مقدمة القصيدة التقليدية البدوية هو الذى كان موضوع هذه الدعابات والمحاكيات الساخرة ، وليس الطابع المركب للقصيدة . ولا يبدو أن أحداً رفض الربط المعتاد فى قصيدة واحدة ، بين هذه الأغراض المتباعدة كالنسيب والهجاء ، كما نجد فى شعر جرير ، مثلا .

وقسم النسيب فى معلقة امرىء القيس يستغرق أكثر من نصف القصيدة ؛ فى حين كانت أربعة أبيات عن زُنَيْبة ، فى قصيدة من خمسة وأربعين بيتا ، (المفضلية ٩) كافية لمتمم بن نويرة . مثل هذه التطرفات ، التى يمكن أن نجدها فى كل أقسام القصيدة ، لم تثرْ أى نقد إلا فى الحالات التى شعر فيها المخاطب بالقصيدة أنه أُهين بسبب عدم التناسب فى القصيدة . فحين مدح ذو الرمة الخليفة عبد الملك بن مروان « لم يمدحه فيها ولا ذكره إلا ببيتين ، وسائرها فى ناقته . فلما قدم على عبد الملك بها أنشده إياها . فقال له : ما مدحت بهذه القصيدة إلا ناقتك ، فخذ منها الثواب »[٢٤] .

ورفض نصر بن سيار (ت ١٣١/٧٤٨) قصيدة من شاعر رجز فيها مئة بيت للنسيب وعشرة أبيات فحسب للمديح . وليُلْزِم الشاعر نفسه مقدمة أكثر اعتدالا ، عاد بمحاولة أخرى تبدأ هكذا :

هل تعرفُ الدارَ لأمّ الغَمْرِ؟
دَعْ ذا وحبِّر مدحةً فى نصر ![٢٥]

وكل من الخليفة والوزير شغوف بالشعر ، لكن ملاحظاتهما تعبير عن الكبرياء المجروحة أكثر من كونها نقداً شعرياً[٢٦] . ولم ترد هذه الملاحظات [فى سياقات] تعضد أفكاراً عن التناسب فى القصائد بعامة إلا بعد وقت متأخر .

ومن بين الأخبار التى تعود إلى حقبة مبكرة ــ وكان النقاد المتأخرون يستخدمونهاــ خبران لهما أهمية خاصة ؛ إذ يدلاّن على أن ترابطا معينا بين أبيات القصيدة كان مطلوبا :

فقد قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : « أنا أشعر منك ! » . قال : « وبم ذاك ؟ » قال : « لأنى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه »[٢٧] .

أما الآخر فيجرى على النحو التالى :

قال عبد الله بن سالم لرؤبة (ت ١٤٥/٧٦٢) : مُتْ يا أبا الجحّاف إذا شئت . قال : وكيف ذاك ؟ قال : رأيتُ اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبنى . قال : فقال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران[٢٨] .

ولا تحوى الحكايات لسوء الحظ أى شرح أو تفسير . فليس واضحاً تماما كيف ينبغى أن تفسر كلمة قِران[٢٩] ؛ وثمة كلمات أو تعبيرات عدّة يبدو أنها تشير إلى الترابط بين أكثر من بيت واحد (نسج ، تلاحم الأجزاء ، مثلا) ، ومع ذلك فهى منطبّقة على بناء البيت الواحد فحسب . ومهما يكن الأمر ، فربما كان ابن قتيبة على حق ، فى هذه الحال ، حين يوضح : « يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » . والجاحظ يقتبس القصة أولاً فى فقرة عن اقتران الألفاظ[٣٠] ؛ ويظهر من النصّ أن فى ذهنه بناء البيت المفرد[٣١] . بل إنه يحكى القصة مرة ثانية وثالثة ، قبل الخبر عن عمر بن لجأ وبعده مباشرة . وهو يشرح قران ، فى غموض ، على أنه « التشابه والموافقة »[٣٢] ، بين الأبيات بالتأكيد : « وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه »[٣٣] . بهذه الكلمات يعلّق الجاحظ على الحكاية الأخرى ، لكنها بالنسبة إليه تحملان المغزى نفسه .

والقران لم يكن مصطلحا فنياً ، ولم يتطور إلى مصطلح فنى . فالعرب استخدموا فى الفترة المبكرة النزر اليسير من المصطلحات الفنية ، ولكن واحداً منها لم يُشِرْ إلى بناء القصيدة ، أو إلى العلاقات بين أبياتها وأجزائها . مثل عيوب القافية ، طبقا لبشر بن المعتمر (ت ٢١٠/٨٢٥)[٣٤] ؛ « فقد ذكرت العرب فى أشعارها السِناد والإقواء والإكفاء » . ويضيف « ولم أسمع بالإيطاء » (الذى يدرج عادة مع [العيوب] الأخرى منذ الخليل) . ويختلف الإيطاء ، وهو تكرار كلمة القافية فى القصيدة نفسها[٣٥] ، عن المصطلحات الأخرى فى كونه الوحيد الذى يجاوز المستوى الصوتى للتغيرات فى حروف العلّة أو الحروف الساكنة . والظهور المتأخر لمصطلح إيطاء يبدو وقد دحضه بيت ينسب لعلىّ بن خليل البَرْذَخت[٣٦] ، المعاصر لجرير ، يستخدم فيه الإقواء ، والإكفاء ، والإيطاء بروح مرحة لكنها فنية[٣٧] . مهما يكن الأمر ، فهذا البيت منسوب فى مصادر أخرى إلى « شاعر محدث »[٣٨] أو إلى حمّاد عجرد[٣٩] أو إلى صديقه مُساوِر الورّاق ؛ فهناك سبب إذن للاعتقاد بأن كلمة إيطاء أصبحت مصطلحا فنياً فى مكان ما خلال منتصف القرن الثامن [الميلادى] أو فى النصف الثانى منه .

ويندر استخدام المصطلحات الفنية فى الشعر المبكر (قبل المحدث) . ومن الحق ، أن هناك عدداً لا بأس به من الأبيات موضوعها الشعر نفسه ، لكنها ليست تعبيرا عن تأمل الشاعر لفنه بقدر ما هى نتيجة لوظيفة الشعر . إن الشاعر يكرس نفسه لقصائده ، ويهدد بأن يرسل أهاجيه ، ويريد أن يحمل الناس قصائده رسالةً ؛ وقد يقول هذا صراحة . بل ربما يستخدم كلمة قصيدة ، لكن دون أن يشير إلى أنها أحرزت المعنى الفنى لـ « قصيدة طويلة ، أو متعددة الأغراض »[٤٠] . وقد نتجت الملامح الأساسية للشعر المحدث عن وعى الشاعر الحاد بالمادة الوسيطة . فالزخارف الأسلوبية يبحث عنها لذاتها ، والشاعر ، الذى كان يتلقى فى الغالب تدريبا لغويا ، أُغْرِى فى يُسْر للتعبير عن وجهات نظره فى فنه فى سياق قصيدته . ومع بقاء شكل القصيدة استمرّ موضوع نَذْر [الشاعر] نفسه [لقصائده] ، وهو [موضوع] صريح بخاصة فى الشعر « الكلاسىّ المحدث » [شعر المحدثين] . وتحتوى قصائد عدّة لأبى تمام أو البحترى على فقرة ، فى آخر القصيدة عادة أو قريبا منها ، تصف القصيدة نفسها أو تشير إليها[٤١] .

٢ ـ الأبيات الافتتاحية [المطالع]

وقد نشط النقد الأدبى مع ظهور الشعر المحدث فى العراق فى القرن الثامن [الميلادى] ، ونشط الشعر بدوره إلى حدّ ما بالدراسات اللغوية ، التى كان النقد أحد فروعها . ولعدّة أسباب ، « كان الشاعر العربىّ واللغوىّ قريبيْن وحليفين طبيعيين »[٤٢] . ويبدو أن حمّاد عجرد ، الذى ربما كان صاحب البيت الذى يشير إلى الإيطاء ، تعرّف إلى اللغوى أبى عمرو بن العلاء (ت . حوالى ١٥٤/٧٧٠) (الأغانى ٩/٣٥٠) ، الذى ينسب إليه أقدم تعريف معروف للإيطاء (لسان العرب : وطأ) . ويضيف [أبو عمرو] أن العرب لا تعدُّ الإيطاء عيبا فى الشعر[٤٣] ، مضمنا أنه عُدّ عيبا فى الشعر المحدث . وربما كان أبو عمرو أول من امتدح قصيدة لمطلعها على وجه التحديد . إذ ورد فى **حلية المحاضرة** للحاتمى خبرٌ يمتدح فيه أبو عمرو خمسة أبيات للنابغة وعلقمة وامرىء القيس[٤٤] . وفى خبر آخر ، حفظه العمل نفسه ، يقول : « أفضل مرثية ، ابتداءً وتبعاً ، هى قصيد أوس (بن حجر) ، التى تبدأ :

أيتها النفسُ أجملى جزعاً
إن الذى تحذرين قد وقعا[٤٥]

ويقتبس بيتين آخرين [بعده] . وليس واضحا ما إذا كانت كلمة تبعاً تشير إلى هذين البيتين أم إلى بقية القصيدة[٤٦] . فالبيت الأول وحده هو الذى يقدم شاهدا على المطلع الجيد فى مصادر أخرى عدة[٤٧] . ولا يقدم واحد من هذه المصادر حكم أبى عمرو ؛ ومن جهة أخرى ، يُقتبس تعليق تلميذه الأصمعى أحيانا مرتبطا بهذه الأبيات[٤٨] ، فى خبر آخر فى الحلية ، يزيد فينسب للأصمعى تفسيراً لحكمه :

> لم يبدأ شاعر (قصيدة) بأفضل مما تبدأ قصيدة أوس بن حجر . . . (وتتلو الأبيات الثلاثة) لأنه بدأ الرثاء بلفظ نطق به على المذهب الذى ذهب إليه منها فى القصيدة ، فشارك مراده فى أول بيت . وهذا أعلى تقدير لشعر أو لشاعر . يقول : لأنه بدأ كلامه فى أوله بما دلّ على آخر غرضه :
>
> أمِنَ المنونِ وريْبِها تتوجَّعُ
> والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يجزَعِ »[٤٩] .

وهذا الخبر ذو أهمية كبيرة ، كما يشير بونبيكر Bonebakker [٥٠] ، إذا كانت هذه الملاحظات تعود تعود إلى الأصمعى . ومهما يكن الأمر . فهذا يعتريه بعض الشك . فمن الحقّ أن الحاتمى يترك الانطباع بأنه أكثر تدقيقا ويعطى أسانيد أكثر مما يعطى أغلب زملائه ، كما يبدو بلا دافع إلى أى تزوير[٥١] . لكن كلمه « قال » فى الفقرة تجعل من المقنع أن الجملة السابقة (« لأنه بدأ رثاءه ») هى فى الحقيقة تعليق أضافه الحاتمى أو أحد آخر من سلسلة الإسناد ؛ فإذا كان الأمر كذلك ، فليس هناك سبب لأن لا يكون التعليق الثانى (« لأنه ابتدأ . . ») إضافة متأخرة أيضا . ولا يمكن إثبات هذا مؤكداً ، ولكن من الملاحظ أن بين روايات هذا الخبر فى المصادر الأخرى تذكر أبيات أوس ، أو البيت الأول وحده ، بوصفها مطلعا جيداً ، دون تفسير ، فى حين يستشهد ببيت أبى ذؤيب فى مواضع أخرى من هذه الموازيات دون أن

يظهر حتى بوصفه شاهداً على حسن الابتداء فى مصادر أخرى ، على الرغم من أن القصيدة كانت مشهورة تماماً . حقاً ، إن فكرة أنه ينبغى أن يتنبأ المطلع بالغرض الرئيسى فى القصيدة لا يمكن أن نجدها ـ بعيداً عن هذا الخبر ـ حتى وقت متأخر جدا ، كما سنبين فيما بعد . وحين يرى المرء أن الحاتمى نفسه قد أدلى بأفكار صريحة عن ترابط القصيدة ، فلا يُستبعد احتمال أن تكون الملاحظات [المذكورة] إضافات من الحاتمى[٥٢] .

وأقدم نصّ يوصى بتنبؤ المطلع بالغرض الرئيسى لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر . ففى تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع ، يقول :

« وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما أن خير أبيات الشعر البيتُ الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته . . »[٥٣] .

ولأن لفظة كلام غامضة فليس واضحا تماما ما إذا كان ابن المقفع يتحدث عن الكلام كله أو جملة واحدة أو فقرة . والمحتمل أن الأول هو المقصود ـ فهكذا فسّر الجاحظ كلامه ـ وفى هذه الحالة فإنه ذو دلالة أن يأخذ ابن المقفع البيت لا القصيدة على سبيل المقارنة . فلم يقارن بناء القصيدة ببناء عمل نثرى حتى وقت متأخر ، [كما سنرى] .

على أى حال ، فهناك دليل على أن أبا عمرو والأصمعى فى الخبرين المشار إليهما ربما كانا يهتديان بفكرة التنبؤ anticipation [براعة الاستهلال] ، وإن لم يذكراها صراحةً . ففى الحالتين كانت الأبيات التى امتدحاها مطالع رثاء ، وفى الحالتين تبدأ القصيدة ، كالمعتاد ، بالموضوع الرئيسى دون نسيب يتقدمه . وهذا ما يمكن أن يقال أيضا عن مثال آخر مبكر : إذ يمتدح محمد بن حازم الباهلى ، الذى عاش فى النصف الأول من القرن التاسع[٥٤] ، بيتا لأبى تمام يفتتح مرثية أيضا[٥٥] . لكن ربما كان هذا مجرد مصادفة ؛ فالأصمعى كان له « ميل إلى الرثاء العاطفى المثير »[٥٦] ؛ ويبدو أن الباهلىّ ، أيضا ، كان يفضل المراثى[٥٧] .

وقد امتدحت مطالع أخرى لقيمتها الذاتية فحسب فيما يبدو ؛ كبيت النابغة المشهور الذى ذكره أبو عمرو :

كِلِينى لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ ناصِبِ
وليلٍ أقاسيه بطىءِ الكواكبِ

والشطر الذى يورده الأصمعى للأعشى[٥٨] ؛ وأربعة أبيات للعَصَافىّ (ت حوالى ٨٦١/٢٤٧) أعجب بها أبو هفّان (ت ٢٥٥/ ٨٦٩)[٥٩] . وفى هذه الأخبار جميعاتُمتدح الأبيات صراحة بوصفها ابتداءات ، « مطالع » ، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأول فى القصيدة : بيت يكون عادة محمَّلا بالعاطفة ، ويوسم صراحة بالتصريع ، ويشار به إلى القصيدة ، لأن قصائد قليلة هى التى حلت اسما أو عنوانا .

٣ ـ أبيات الانتقال [التخلّص]

فى القصيدة متعددة الأغراض Polythematic لا يكون المطلع الموطن الوحيد ذا الأهمية البنائية ، لأن الانتقالات بين الأغراض تستحق انتباها خاصا أيضا ، من الشعراء والنقاد على السواء . وفى غرض واحد ، كالمديح مثلا ، يمكن تمييز عدة أغراض فرعية ، كشهامة الممدوح ، وكرمه ، وحكمته ، كلّ مع المعانى motifs المناسبة له ؛ والقاعدة أن الانتقالات بين هذه الأغراض الفرعية ومعانيها ليست لافتة للنظر إلى حد كبير . ففى قصيدة تحتوى على النسيب ، والرحيل ، وموضوع ختامى ، يتمّ الانتقال من النسيب إلى الرحيل عن طريق « عنصر رابط »[٦٠] . ففصل الارتحال يسوّغ حين يعلن الشاعر عزمه على أن يتابع فى قصيدته ، مجبوبته الراحلة ، أو ، على النقيض من ذلك ، أن يتخلى عن أفكار الحب وأن يتعزى بالرحلة أو بجمله . [وذلك] لأن الشاعر ، «الذات الغنائية Lyrical I»[٦١] ، حاضرة جدا فى كل النسيب والرحيل ، وبسبب التواصل فى المكان والزمان ، لا يكون الانتقال عادة مفاجئا للغاية أو لافتا للنظر . والأمر نفسه يصحّ حين يكون الموضوع الرئيسى الفخر ، « مدح الذات » ، إذ لا تكون ثمة حاجة إلى عنصر رابط ؛ لأن الرحيل نفسه يعد جزءاً من الفخر . لكن ، حين يكون الموضوع الرئيسى مدحا لشخص آخر ، لا يستطيع حتى العنصر الرابط أن يخفى التباين بين الأجزاء .

وعلى الرغم من أن أغراض القصائد القديمة وبناءها ظل كما هو فى شعر المحدثين المتمدن ، فقد أصبح صعبا بشكل متزايد التظاهر بأن عبارة : « على هذا الجمل أرحل إلى فلان » كانت أكثر من أثر للحياة البدوية ، [وصارت] الآن خيالية . وقد بدأ الشعراء ، واعين بهذا ، فى ابتكار عناصر ربط جديدة ، وبدأ النقاد فى مقارنة مختلف أنماط الانتقال . وقد سخر أبو تمام من التعبير المتبذل دع ذا ، الذى استخدم ثم أُسىء استخدامه[٦٢] ليكون علامة على بداية غرض جديد ، فى بيته : دع عنك دع ذا إذا انتقلت إلى المدح . . .[٦٣] ـ وكما يلاحظ الآمدى فهذا هو الموضع الوحيد لـ « دع ذا » فى انتقالات قصائد أبى تمام . وقد عرّض الطوسىّ ، المتوفى فى منتصف القرن التاسع ، بالتعبير فى روح ساخرة : « فحيثما رأيت دعْها فى شعر السيد (الحميرى) فَدَعْهُ ؛ لأنه لا يأتى بعده إلا سبُّ السلف أو بليّة من بلاياه » (مشيراً إلى شيعيّة السّيد المتطرفة)[٦٤] . ويبدو أن أقدم نص لناقد يعالج الانتقال إلى المديح هو فقرة لأبى عبيدة ، أوردها الحاتمى فى الحلية[٦٥] :

« إن أفضل تخلص للعرب (يعنى : الشعر القديم) عبّروا فيه من البكاء على الديار ، ووصف الجمال ، وتحمل النساء[٦٦] ، ومفارقة الجيران ، دون دع ذا أو عَدِّ عما ترى أو اذكر كذا ، من صدر إلى عجز ، من غير أن يتعدى الشاعر (هذه الحدود) أو يربط ([بيت] الانتقال) بما يليه ، هو بيت زهير

إنِ البخيلُ ملومٌ حيث كا
ن ولكنِ الجوادُ على علاته هَرِمُ »[٦٧]

ويليها خمسة شواهد أخرى ؛ ثلاثة للأعشى وواحد لكل من حاتم وذى الرمة . والمحتمل أن الشاهد الأول وحده هو الذى ينتمى إلى الخبر الأصلى ؛ وهذا ليس أكثر منطقية فحسب (فأبو عبيدة يذكر « أفضل تخلّص ») ، بل قد يفسر أيضا حقيقة أن البيت الأول شائع فى أعمال النقد الأدبى بوصفه شاهداً على التخلص أو الاستطراد . فى حين أن الشواهد الباقية ليست إلا فى أعمال قليلة فحسب[٦٨] .

ويبدى بونبيكر بعض التحفّظ على صحة الخبر لكنه لا يذكر لماذا يشكّ فى « القدم المزعوم » له[٦٩] . إنه لمن اللافت ، حقا ، أن الحاتمى هو المؤلف الوحيد مرة أخرى الذى يقدم إسناداً يعود إلى ثقة قديم فيما يخصّ التخلّص . ولو كان [الخبر] حقيقيا ، فهو يكشف أن أبا عبيدة أعجب بانتقالات من نمطٍ أكثر حذقـا من الصيغ السهلة من قبيـل دع ذا[٧٠] ، بالرغم من أنه لم يُدِنْها . وجدير بالالتفات أنه يوصى بتخلّص يحتلّ بيتا واحداً ، مُضَمّناً أنه لا ينبغى أن تُستكمل الفكرةُ فى بيت آخـر enjambment [التضـمـين] ، مثـلا ، مـن النـمط (رحلت . . . // إلى فلان . .) . ولم يُدِن أحدٌ ، مع هذا ، مثل هذا الانتقال صراحة ، حتى فى مراحل متأخرة حين نوقشت أنماط مختلفة من التضمين . ومن الواضح أن أبا عبيدة كان معجبا بالتضاد الدقيق فى شطرى بيت زهير ؛ ونتيجة لهذا ، كان للبيت « حد point » ويمكن تلاوته والاستمتاع به خارج النصّ .

والخبر الذى ينسبه الحاتمى لأبى عبيدة يحتوى عـلى أقدم وقـوع لكلمة تخلّص بالمعنى الفنى technical الذى احتفظت به منذئذ . وقد استخدمها بمعنى مماثل إلى حد ما ثمامة بن الأشـرس . معاصـر أبى عبيدة[٧١] ، الذى امتـدح الأسلوب غير المتكلف للوزيـر جعفر بن يحيى : « . . ولا يـرتقب لفظا قـد استدعـاه من بُعْد ، ولا يلتمس التخلّص إلى معنىً قـد تعصّى عليـه طلبـه . . »[٧٢] . والجـاحظ يتحدث ، بالمثل ، عن التخلّص إلى غريب المعانى[٧٣] . ومهما يكن الأمر ، فالمصطلح لم يكن يستخدم غالبا فيما يخصّ الشعر خلال القرن التاسع [الميلادى] . فثعلب ، الذى نقل نسخةً مختصرة من وصف أبى عبيـدة للتخلّص (القـواعـد ، ٦٠) ، لا يـذكـر المصـطلح ، ويتحدث بدلا منه عن الخروج ، وهو ما فعله ابن المعتز فى البديـع (ص ٦٠) ، على الرغم من أنه يستخدم تعبير التخلّص من النسيب إلى المديح فى طبقات الشعراء المحدثين (ص ١٨١) .

وتعرف بيت يشمل التخلّص يكـون سهلا عـادة ، حتى حين لا تدمغه صيغة من قبيل دع ذا ، لأنه يحتوى دائما على إشـارة إلى شخص أو أكـثر ، وهو أكـثر شيوعـا من عدم الإشـارة إليه بـاسم شخصى . ولهذا ، يمكن تمييز هذا البيت ، وهذه قاعدة ، حتى دون النص الذى ورد فيه . ومع ذلك ، فثمة استثناءات . إذ يذكر شاعر ، بين الحين والآخر ، اسماً على سبيل المقارنة ، بمعنى ساخر غالبا . ولم يُعْطِ أبو تمام مَثَلا فحسب ، بل صكّ أيضا مصطلحا لهـذه الصورة اللفظية . إذ يحكى تلميذه البحترىّ أن أبا تمام قرأ عليه قصيدة قصيرة من أربعة أبيات تصف فرسا ، وتنتهى على النحو التالى[٧٤] :

فـلو تـراهُ مُـشـيـحـاً والحـصـى زِيـمٌ
بـين الـسـنـابـكِ مـن مَـثْـنَى ووُحـدانِ
أيـقـنـتَ - إن لم تَـثَـبَّـتْ - أنّ حـافـره
مـن صخـر تَـدْمُـر أو مـن وجـه عـثـمـانِ

ثم قـال [أبو تمـام] لى : ما هـذا الشعر ؟ قلت : لا أدرى ، قـال : هذا المستـطرَد ، (أو قال الاستـطراد) ، قلت : ومـا معنى ذلك ؟ قال : يُرِى أنه يريد الفرس ، وهو يريد هجاء عثمان[٧٥] .

وقد ترجم فون جرونيباوم المستطرَد والاستطراد بـ (القصيـدة) المستطردة digrissing و « استطراد digrission » . والاستطراد ، حقيقـة ، جـاءت لتعنى « العـدول عن المـوضـوع فى الحـديث أو الكتابة » ، وهو ما يصف وصفا ملائما الصورة اللفظية فى أبيات أبى تمام . ومع هذا ، فقد استخدم أبو تمام المصطلح بمعنى مختلف إلى حدّ ما ، لأنه لم يعدل مؤقتا عن المـوضـوع الأسـاسى بتقديم apropos مقدمة غير متصلة ، بل على العكس ، فالغرض الذى يقرّ به هو هجاء عثمان ، فى حين أدى وصفُ الفرس مقدمةً خادعة إلى حدّ ما . هذا الخداع هو ما أطلق عليه الاستطراد ، وهى كلمة كـانت تنتمى إلى اصطلاح التكتيكات العسكـرية : منـاورة لتضليل العـدو والادعاء عليه ، عن طريق فارس يستدير فى البداية عائدا ، ثم يهاجم فجأة .

وقد قلّد البحترى أبا تمام فوراً ، حيث أسهم فى ملاحظة ساخرة عابرة بقصيدة طويلة[٧٦] . وهنا يكون « العدول » استطراداً حقيقيا عن الموضوع الرئيسى ، لأن الوصف - لفرس مرة أخرى - يستمرّ فى الأبيـات التاليـة . وفى كلتا الحـالتين يكـون « الاستطراد » مـوجزاً للغاية : فهو مقارنة تستغرق بيتاً واحداً . وفى أخبار أبى تمام للصولى يرد الشاهدان كلاهما فى سياق : أبيـات قليلة تتقدم ، لـزيادة تـأثير الاستطراد . واستغنى المؤلفون المتأخرون غالبا عن سياق هذه الأمثلة وغيـرها . ونتيجـة [لهذا] نشأ بعض الاضطراب بـين مفـاهيم : التخلّص ، أو الخروج ، والاستطراد ، بما داما مميـزين بوجـود اسم شخصى .

وتكشف الأخبار عن التخلّص والاستطراد وعيا بكيفية ارتبـاط أغراض القصيدة أحدها بالآخر . ولوحظ فى الوقت نفسه أن الشعراء لا يستخدمون كل مجموعة من الأغراض . فابن الكلبىّ (ت حوالى ٢٠٤/٨١٩) لاحظ أنه عرف قصيدة رثاء واحدة تبدأ بالنسيب وهى لدريد بن الصِّمّة (ت ٨هـ/٦٢٩ م)[٧٧] . ويستنكر ابن رشيق ، الذى استشهد بابن الكلبىّ ، هذا الجمع ، ولكن كلمات ابن الكلبىّ لا تتضمن حكـما سلبيا . لأن القصيـدة فى الحقيقة ، لاقت تقـديراً عـالياً ، حيث تضمنتهـا الأصمعيّـات (رقم ٢٨) وجمهـرة أشعـار العرب[٧٨] . وقد يبدو ابن الكلبىّ استثناءً ؛ فنقاد عصره الآخرون أحصوا معانى القصيدة وأغراضها ، دون مناقشة مجموعاتها المحتملة .
وأبو عبيدة قال ، تعليقا على ابتكارات امرىء القيس :

« يقول مَنْ فضّله : إنه أول مَنْ فتـح الشعر ، واستوقف ، وبكى فى الدمن ، ووصف ما فيها . ثم قال دعْ ذا رغبة عن متـابعة المنسبـة ، فتبعوا (أى الشعراء المتأخرون) أثره . وهو أول من شبه الخيل بالعصا واللقوة والسباع والظباء والطير . . »[٧٩] .

وعن تطوّر شعر الرجز قال أبو عبيدة :

« إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك ، إذا حارب أو شاتم أو فاخر ، حتى كان العجّاج أول من أطاله وقصّده ، ونسب فيه ، وذكر الـديـار ، واستـوقف الـركـاب عليهـا ، ووصف ما فيها ، وبكى على الشباب ، ووصف الراحلة ، كـما فعلت الشعراء بـالقصيد ؛ فكـان فى الـرُّجـاز كامرىء القيس فى الشعراء »[٨٠] .

فأبو عبيدة يكشف عن وعى بحقيقة أن قصائد الرجز فى الأسلوبين القديم والحديث لا تختلف فى الطول فحسب بل فى البناء أيضا . وهذه

الفقرات كان ينبغى مقارنتها بفقرة فى طبقات ابن سلاّم ترجّع صدى الحكم الأول من حكمى أبى عبيدة . فقد قيل إن امرأ القيس أرسى ، فى شعره ، المثل على :

« استيقاف صحبه ، والبكاء فى الديار ، ورقة النسيب وقرب المأخذ ، وشبّه النساء بالظباء والبيض ، وشبّه الخيل بالعقبان والعصىّ ،وقيّد الأوابد ، وأجاد فى التشبيه ، وفصل بين النسيب وبين المعنى »[٨١] .

وعلى الرغم من أن هذا التعداد للأغراض والمعانى يعتمد على أبيات لامرىء القيس حقا أكثر من اعتماده على تجريدات أساسها قصائده ، فإن نظام [التعداد] ليس عشوائيا ؛ بل يعكس معلقة امرىء القيس ، لكن الترتيب : الأطلال ـ النسيب ـ الوصف (للخيل ، والرحلة ، الخ) له شرعية أكثر عمومية . والعبارة الأخيرة من الفقرة الثالثة ، إذا أخذت فى حد ذاتها ، ليست واضحة تماما ؛ إذ يعنى ابن سلام ، فيما يبدو ، كما يقترح محقق الطبقات فى تعليق له ، أن امرأ القيس ميّز بين النسيب والأغراض الأخرى ولم يمزجها . ولكن لأن الفقرة تعود صراحة إلى أبى عبيدة ، فلابد أن يكون التعبير صدى لاستخدام دعْ ذا . ومغزى هذه الأخبار أن امرأ القيس يُظنّ أنه كان أول مَنْ قدّم لقصائده بقسم وافر فى الأطلال والنسيب ؛ فهم لا يقولون إنه أول مقصِّد . وحين ينسب ابن سلام أول قصيدة إلى المهلهل (ص ٣٣) ـ وكان أكبر سنا من امرىء القيس ـ فهو يعنى بكلمة قصيدة « قصيدة طويلة » فحسب ، كما يروى أن الأصمعى قال « أول من يُروَى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر المهلهل »[٨٢] . ومهما يكن الأمر ، فابن سلام لا يعلّق قيمة كبيرة على القصائد الطويلة ؛ حقا ، إن ملاحظاته على القصائد أكثر من أن تكون مرتبطة بالاهتمام الذى يوليه للأبيات المقلّدة ، التى عرّفها بأنها « البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذى يضرب به المثل[٨٣] .

٤ ـ الجاحظ

يبدو للوهلة الأولى أن كثيرا من أعمال الجاحظ تحتوى على مجموعة حرّة من المرويّات ، والطرائف ، والدعابات ، ومقطوعات الشعر ، مقترنة بملاحظات للمؤلف نفسه . ولكن الدراسة المتأنية تكشف فى الغالب عن أن هذه الأعمال لا تخلو من بناء ، أو أنها على الأقل تحتوى على فكره مركزية . فالجاحظ كان واعيا بحقيقة أن نقد أى عمل ، وعمله بصفة خاصة ، ينبغى أن يأخذ فى حسبانه مثل هذا العمل بوصفه كلاً . وهو يشرح هذا فى نهاية المطاف فى فصل ما بين العداوة والحسد (رسائل الجاحظ ٣٥١/١) :

لأن (الناقد) الحاسد الجاهل يتبدر إلى الطعن على الكتاب فى أول وهلة يقرأ عليه ، من قبل استتمام قراءته ورقة واحدة ؛ [ثم لا يرضى بأيسر الطعن وأخفه حتى يبلغ منه إلى أشده وأغلظه ، من قبل أن يقف على فصوله وحدوده . وليس ثلّبه مفسَّراً مفصلا ، ولكنه يجمل ذلك] ويقول : هذا خطأ من أوله إلى آخره ، وباطل من ابتدائه إلى انقضائه . . .

والحاسد العارف الذى فيه تقية ومعه مُسْكة ، وبه طعم أو حياة ، إذا أراد أن يغتال الكتاب ويحتال فى إسقاطه ، تصفّح أوراقه ووقف على حدوده ومفاصله ، وردد فيه بصره وراجع فكره . . . » .

وفى فقرة مشابهة من الحيوان يشكو من هؤلاء النقاد الذين ينظرون فحسب إلى تعبير ضعيف مفرد ، أو هَنَة بسيطة ، أو زلّة لذاكرة المؤلف أو الناسخ (ج٦/٧) . حتى أنه يقارن النص بالكائن العضوى ، فى فقرة نقلها ياقوت (معجم البلدان ١١/١ وما بعدها) :

« وقد حكى عن الجاحظ أنه صنف كتابا وبوبه أبوابا ، فأخذه بعض أهل عصره فحذف منه أشياء وجعله أشلاء ، فأحضره وقال : ياهذا إن المصنِّف كالمصوِّر وإنى قد صورت فى تصنيفى صورة كانت لها عينان فعوّرتهما ، أعمى الله عينيك ! ، وكان لها أذنان فصلمتهما ، صلم الله أذنيك ! وكان لها يدان فقطعتهما ، قطع الله يديك ! ، حتى عَدَّ أعضاء الصورة » .

فالجاحظ يؤكد تكامل النصّ ـ لكن فى حالة النثر العلمى ، الجدلى . ولا يمكن أن يمتدّ تطبيق هذه الملاحظات ليشمل النصوص الشعرية ؛ ولا حتى نصوص أعماله نفسها ذات الشخصية المختلطة ، كالبيان والتبيين والحيوان . وهو ينصح الكاتب ، فى معرض تعاليمه عن التأليف ، ألاّ يقيم عند موضوع واحد طويلا ، بل « يخرجه [القارىء] من شىء إلى شىء ، ومن باب إلى باب » (البيان ٣٦٦/٣) . ونتيجة لهذا ، فإن المعلومات عن موضوع معين تكون منشورة فى أنحاء الكتاب : « أحببنا أن لا يكون مجموعاً فى مكان واحد ، إبقاءً على نشاط القارىء والمستمع » (نفسه ، ٥/٤) . ويصف فى إسهاب طريقته الخاصة فى الحيوان (٩٣/١ وما بعدها) ، حيث يوضح أن غرضه أن يعلّم عن طريق التسلية ، لا أن يسلى عن طريق التعليم . والقارىء ، كما يقول ، حرّ فى أن يقرأ جزءاً فحسب من العمل ، لأنه يشمل كتبا عدة يمكن قراءتها مستقلّة :

« فإن أراد قراءة الجميع لم يطل عليه الباب الأول حتى يهجم على الثانى ، ولا الثانى حتى يهجم على الثالث ، فهو أبدا مستفيد ومستطرف ، وبعضه يكون جاما لبعض ، ولا يزال نشاطه زائدا ، ومتى خرج من آى القرآن إلى الأثر ، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر ، ثم يخرج من الخبر إلى شعر ، ومن الشعر إلى نوادر ، ومن النوادر إلى حكم عقلية ، ومقاييس سِدَاد . ثم لا يترك هذا الباب ، ولعله أن يكون أثقل ، والملال إليه أسرع ، حتى يفضى به إلى مزح وفكاهة ، وإلى سخف وخرافة . . »[٨٤] .

وإصرار الجاحظ على الوحدة فى الأعمال المطولة على أى مستوى ، غير مؤكد ، كما يظهر من هذا الاقتباس . فهناك تماثل واضح بين نصّ نثرى طويل كما يوصف هنا ، وقصائد طويلة ، متعددة الأغراض : فالعلاقات بين الأجزاء وتماسك العمل كله أقل أهمية للكاتب من تسلية القارىء أو السامع . والجاحظ لم يستخلص هذا المقياس من

أعمال نثرية وقصائد فى مثل هذه المصطلحات الصريحة ؛ لكنه قارن بناء القرآن ببناء الشعر : الآية تناظر بيتا ، والسورة [تناظر] قصيدة ، والقرآن بديوان[٨٥] ، والمقارنة غريبة بعض الشىء ، لكن ربط السورة بالقصيدة ـ وكلتاهما متعددة الأغراض ـ ليس كله بلا أساس[٨٦] .

ومن جانب آخر ، فإن النصوص القصيرة ـ والجاحظ يعبّر فى الغالب عن إعجابه بإيجاز القصائد أو الطرائف ـ ينبغى أن تكون أكثر تماسكا فى البناء من النصوص الطويلة . فحين يوصى ابن المقفع بأن « يكون كلامك دليلاً على حاجتك » ، يضيف الجاحظ :

«كأنه يقول : فرّق بين صدر خطبة النكاح ، وبين صدر خطبة العيد ، وخطبة الصلح ، وخطبة التواهب ، حتى يكون لكلّ فنٍّ من ذلك صدر يدلّ على عجزه ؛ فإنه لا خير فى كلام لا يدلّ على معناك ، ولا يشير إلى مغزاك ، وإلى العمود الذى إليه قصدت ، والغرض الذى إليه نزعت» . (البيان ١١٦/١) .

ومعظم الخطب قصير (البيان ٧/٢) ؛ ومن الخطب الطوال ، التى تناسب ظروفا معينة[٨٧] « ما يكون مستويا فى الجودة ، ومتشاكلا فى استواء الصناعة » بين الحين والآخر ؛ ولكنها تحتوى أحيانا فحسب على عدد من الفقرات الجميلة التى تشكّل المسوّغ الوحيد لأن تحفظها الذاكرة (البيان ٧/٢) .

وبالمثل فإن الشاعر الذى يصنع القصائد الطويلة ـ بخاصة المدائح الرسمية التى يأمل فى الكسب من ورائها ـ كثيرا ما يكون مدفوعاً إلى أن يعمل مثل « عبيد الشعر » زهير والحطيئة ، اللذين كانا يقضيان وقتا طويلا للتأكد من أن كل الأبيات فى القصيدة متساوية الجودة[٨٨] . ومصطلحا الصنعة والتكلّف ، اللذان استخدمهما الجاحظ لوصف مثل هذا الشعر كان لهما بعض الإيحاءات السلبية التى ظلت لهما فى النقد المتأخر ؛ فقد اقتبس بموافقة صريحة مأثور الأصمعى عن « عبيد الشعر » مرتين ، وأضاف أنه « عاب شعره حين وجده كلّه متخيّراً منتخباً مستوياً ، لمكان الصنعة والتكلّف والقيام عليها» (البيان ١/ ٢٠٦) . فالجاحظ يفضّل القصائد التلقائية ، التى تكون فى أغلب الأحيان قصيرة . ويمتدح الفرزدق لقصائده القصيرة وينكر ادّعاء الكميت أن الشاعر الذى يستطيع أن يصنع القصائد الطوال الجيدة قادر أيضا على إنتاج قصائد قصيرة جيدة[٨٩] .

ويظهر فى ملاحظات الجاحظ النقدية خوف من الملل الذى يسببه الاطّراد ، ولا يختلف الشعر عن النثر من هذه الوجهة .

« وقالوا : لو كان شعر صالح بن عبد القدوس ، وسابق البربرىّ ، مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ، ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق ؛ ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا ، لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء ، لم يكن لذلك النظام عنده موقع »[٩٠] .

وتجنب اطراد النسق ، مع ذلك ، لا ينبغى أن يؤدى إلى عدم الترابط بين أبيات القصيدة . ويقتبس الجاحظ النادرتين السابقتين [عن عمر بن لَجأ ، وعبد الله بن سالم مع رؤبة] . وكما رأينا ، فإن مجال « الترابط » (القران) ليس محدّداً بوضوح عند الجاحظ : فالخبر الذى يحتوى المصطلح موجود فى ثلاثة مواضع مختلفة من البيان والتبيين ، لكنه يوضح مرة واحدة فحسب أنه يشير إلى الترابط بين الأبيات ، وليس بين الكلمات فى البيت . وهذا [المصطلح] وغيره من التعبيرات التى تشير إلى « الترابط » تستخدم فى الغالب دون مواصفات ، فى حين يظهر من النص أن المجال محدود . فالجاحظ يقول على سبيل المثال :

«أفضل الشعر ما وجدته متلاحم الأجزاء ، سهل المخرج ، حتى تعرف أنه قد أُفرغ إفراغاً واحداً وسُبك سبكا واحداً . . »[٩١] .

والسياق الذى يضع الجاحظ فيه هذه الكلمات لا يدع شكاً فى أنه يتحدث عن ترابط الكلمات داخل البيت الوحد ؛ وربما تشير « الأجزاء » فى الحقيقة إلى الوحدات العروضية .

وهكذا لا تشير أفكار الجاحظ إلى القصيدة بوصفها كلاً . ومع أنه كان يملك فكرة ما عن العلاقات بين أجزاء القصيدة ، فإنه يثبت ملاحظة يطرحها ـ كما يفعل عادة ـ عابرة ، فى فصل عن الكلاب فى الحيوان (٢٠/٢) :

« ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التى تقتل بقر الوحش ؛ وإذا كان الشعر مديحا ، وقال (يعنى الشاعر) كأن ناقتى بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هى المقتولة »[٩٢] .

وقد بنى قلة من نقادٍ معاصرين للجاحظ أحكامهم على ترابط القصيدة فى مصطلحات غير ملتبسة .

وحين يمتدح عمارة بن عقيل[٩٣] أبا تمام « لاطّراد المراد واستواء الكلام »[٩٤] ، فإن تفسير هذه المصطلحات مشكوك فيه ، حتى على الرغم مما يبدو من الخبر من أن عمارة اعتمد على عدد من الأبيات : فهو يحثّ من يلقى مرتين على الاستمرار فى [إلقاء] القصيدة فى تسلسل . والزبير بن بكار (ت ٨٧٠/٢٥٦) أكثر صراحة حين يقارن قصيدتين كاملتين لجميل وعمر بن أبى ربيعة ، مفضلا الأخير :

« لأن قصيدة جميل مختلفة غير مؤتلفة ؛ فيها طوالع النجد وخوالد المهد ، وقصيدة عمر بن أبى ربيعة ملساء المتون ، مستوية الأبيات ، آخذ بعضها بأذناب بعض . . »[٩٥] .

وبالمثل نسب الزبير الحكم المناسب فى شعر عمر بن أبى ربيعة لخاله مصعب بن عبد الله[٩٦] . وهو يورد عدداً من سمات أسلوب عمر ؛ ومن بينها قلّة الانتقال . وقد ترجم هذا التعبير ، أو شُرح فى مغالاة إلى حدّ ما • على أن انتقالاته بين الأغراض لم تكن إسقاطاً لأحدها على الآخر ، بل هى حسنة التوزيع[٩٧] . ومهما يكن الأمر ، فليس من المؤكد مطلقا أن كلمة « انتقال » لها هذا المعنى هنا . حقا إنها كانت تستخدم للانتقالات بين الموضوعات ـ راجع بيت أبى تمام « دَعْ عنك دَعْ ذا . . » ـ لكن ليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أن مثل هذا الانتقال شىء ينبغى تجنبه ، كما هو شأن الانتقال فى وصف مصعب . فالانتقال

بوصفه مصطلحا فنيا على خطأ أسلوبى قدمه الخوارزمى ، الذى كتب مفاتيح العلوم فى نهايات القرن الرابع/العاشر ؛ وهو نمط من « التنويع اللطيف » يُساء تطبيقه[٩٨] ، لكن من غير المحتمل أن يكون هذا هو المعنى المقصود[٩٩] . ولا يوجد مفتاح لتفسير المصطلح عن طريق عشرة أبيات لعمر[١٠٠] . وفيها نجد انتقالا تدريجيا من « لوم العاذل » إلى موضوع اللوم : حب عمر للرباب ؛ والمقطوعة مترابطة إلى حدّ ما ، لكنها ليست استثناء . ولهذا ، يبقى تفسير المصطلح غير مؤكد[١٠١] .

٥ ـ ابن قتيبة

كتب ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء فى وقت ما بين سنتى ٨٥٠ و ٨٧٠[١٠٢] ، وهو يحتوى على الفقرة المشهورة ، المنسوبة إلى « رجل من أهل العلم » لم يذكر اسمه ، عن القصيدة (الشعر والشعراء ٧٤ وما بعدها) . وليس واضحا إلى أىّ مدى تمتد ملاحظات الرجل المجهول وأين يستأنف ابن قتيبة كلامه ، ولا ما إذا كانت متصلة بغرضى ؛ ومن الآن فصاعداً فسوف أشير إليها على أنها « فقرة ابن قتيبة » . وقد اقتبسها الدارسون المحدثون أكثر مما فعل النقد العربى القديم ، ولكن لأن الأفكار التى تشتمل عليها ، فى كليتها ، تمثل النقد العربى القديم ، فالالتفات الواسع إليها مسوّغ . ولأنها تُرجمت أو لخصت مراراً[١٠٣] ، فلن أترجمها كاملة . وهى تصف تتابع الموضوعات فى القصيدة ، التى ينبغى فهمها هنا على أنها قصيدة المديح النمطية فى عصر بنى أمية وما بعده : ذكر الأطلال ، والبكاء [عليها] ، ومخاطبتها ، واستيقاف الصحب ، وذكر الذين غادروا الديار ، ثم قسم النسيب ، مع وصف عاطفة الشاعر ؛ فقسم الرحلة ، وأخيرا المديح[١٠٤] .

هذا الوصف فيه بعض العناصر المشتركة مع ملاحظات أبى عبيدة وابن سلاّم ، المقتبسة أعلاه ، على العجّاج وامرىء القيس ، بالرغم من أنها تختلف فى كونها أكثر توسعا إلى حدّ ما . والابتكار الرئيسى يكمن فى محاولة تسويغ التواصل [فى القصيدة] وتفسير الروابط بين أجزائها . فالشاعر ، فى القصيدة ، يستوقف صحبه :

> ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) . . . ثم وصل ذلك بالنسيب . . ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب . . . ، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره . . . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح . . . » .

ولم (ينقل) نيكلسون الفقرة التالية ، ومن المحتمل أنها لابن قتيبة :

> فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يُطل فيُمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد .

ويمثل ابن قتيبة للافتقار إلى التوازن بالنادرة ، التى تعود إلى وقت مبكر ، عن قصيدة بمقدمة من مئة بيت وقسم للمديح فى عشرة أبيات .

وقد اقتبس بعض الدارسين هذه الفقرة كما لو كانت قائمة بالقواعد لكل قصيدة . ومهما يكن الأمر ، فلاشك أنها لاتعدو أن تصف واحداً من الأنماط الممكنة للقصيدة ، [نمط] قصيدة المديح ، وتوصى به . وكان ابن قتيبة ، بطبيعة الحال ، واعيا بحقيقة واضحة هى أن قصائد عدّة لا تتجاوب مع هذا المخطط ؛ وأكثر من هذا ، فحتى « القصائد القياسية » تحوى عناصر أخرى ، لم يذكرها : وصف الحيوانات ، و[وصف] الصحراء ، والفخر[١٠٥] . وينبغى أن يؤخذ فرض ابن قتيبة الالتزام بالنموذج على أنه يعنى من وجهة نظره أن أى قصيدة طويلة ينبغى أن تكون متعددة الأغراض[١٠٦] ، وأن الشاعر ينبغى أن يفيد من مخزون الموضوعات التقليدية (راجع الشعر ٧٦) ، وأنه ينبغى أن يكون ثمة رابط منطقى بين الأجزاء . والفقرة تصف القصيدة [وصفا] يشبه معزوفة من عدّة حركات suite أو حركة[١٠٧] ذات هدف مزدوج : فالحركة [مقصودة] لذاتها ، وينبغى أن تسعد السامعين ، لكن الحركة أيضا تمضى إلى هدف . والملاحظة النصر التى تنهى وصف ابن قتيبة ([عن] الشاعر الذى يتوقع المكافأة) لا تترك شكاً فى أنه لا ضرر فى الحديث عن « مقدمة » و « موضوع مناسب » للقصيدة بمعنى نفعى pragmatic ، إذا لم يكن من وجهة النظر الفنية . ولهذا ، فإن « أبو ديب » على حق جزئيا فحسب فى نقده لمونرو Monroe[١٠٨] ، وليس ثمة تناقض بين وجود « موضوع مناسب » وطلب التناسب بين الأجزاء . فهذا التناسب ذو وظيفة عملية ؛ فالقصيدة غير المتناسبة إماً مملّة أو مخيبة للآمال ، وفى الحالين لا يبلغ الشاعر هدفه . والهدف نفسه ، أيضا ، هو الأمر الحاسم فى تصنيف القصيدة : فالقصيدة التى تشمل المديح تُقدّم فى الديوان تحت وقال يمدح ؛ وإذا كان الديوان مرتباً على الأغراض ، فلمثل هذه القصيدة مكانها الذى لا يتغيّر تحت مقولة المديح . وقد أعطى النقاد العرب للجانب العملى من الشعر ، بالرغم من أننا قد نستهجن هذا ، مكانا بارزا ؛ فقد عومل [الشعر] بوصفه وسيلة إلى غاية ، وحكم على جودته بحسب نجاحه . وهدف الشعر أن يسعد السامعين ـ وإن جاوز النقد العربى أحيانا هذه الغاية الغيْرية لينادى فى نزاهة بالنجاح العالمى للشاعر هدفا نهائيا . هذا النفع الذاتى أكثر وضوحا فى شعر المديح ، غالبا فى صراحة . وقد أصبحت قصيدة المدح القصيدة النموذجية نتيجة لهذا ونتيجة للمكانة الاجتماعية لشعراء المديح الناجحين ، فى زمن ابن قتيبة ومن بعده ؛ وقد سيطرت على الأعمال النقدية والنظرية العربية . وفقرة ابن قتيبة عن القصيدة انعكاس لهذا المفهوم . والفقرة كما هى فى كتاب الشعر والشعراء ، منعزلة إلى حدّ ما ، لأن ابن قتيبة لا يعود إلى موضوع القصيدة ولا يطبّق مقاييسه فى نقده العمل . فحكمه على البيت الواحد أو المقطوعات القصيرة يتأسس على مزيّتها فى ذاتها . ولهذا ، فهو لا يستطيع تقدير مقطوعة من ثلاثة أبيات :

> ولما قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ ... ومسّحَ بالأركان مَنْ هو ماسحُ
>
> وشُدتْ على حُدْبِ المهارى رحالنا ... ولا ينظر الغادِ الذى هو رائحُ

أخــذنــا بــأطــراف الأحــاديــث بــيــنــنــا
وســالــتْ بــأعــنــاق المــطىّ الأبــاطــحُ[١٠٩]

فهو يمتدح اللفظ diction ؛ ومع ذلك « فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » ــ لأن مجرد الوصف دون مدح أو ذمّ أو إعجاب ذكى بالذات ، غير كاف . وقد تحدّى نقاد متأخرون يذكر (منهم) ابن جنى وجهة النظر هذه إذ بيّنوا أن هذه المقطوعة تحوى ظلالاً دقيقة للمعنى وللإشارات التى تربط المقطوعة بالنسيب .

ويتحدث ابن قتيبة فى مقدمته ، عن الترابط بين الأبيات المتتابعة : « وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه » (الشعر ، ٩٠) . ثم يَتبع الخبران اللذان ترجما آنفا[١١٠] . ومع هذا فمن الواضح أن ابن قتيبة لا يعلق أهمية كبيرة على هذا المنظور للتكلف . لأن التكلف عنده ، وهو نتيجة طول التفكير ، ورشح الجبين ، والمراجعة (الشعر ٧٨ ، ٨٨) ، وسببه الافتقار إلى الموهبة (الطبع) وهو جلىّ على مستوى نحوى أو معجمى : حَشْو أو ترخيم قبيحان امتثالا للوزن ، ونهايات مصرَّفة خطأً حتمتها القافية ، يقدّم لها بعض الأمثلة . ونقص التواصل ليس موضحا بأمثلة ، ومن الواضح أن النوادر مأخوذة عن الجاحظ الذى أوردها فى سياق يناقش التكلّف (البيان ١/٢٠٥ وما بعدها) .

٦ - ثعلب

قد يطلق على نقد ابن قتيبة أنه غير ذاتى impersonal[١١١] ، لغوى أكثر منه أدبىّ . وقد حكم البعض على ثعلب ــ بوصفه ناقداً للشعر ــ [حكماً] أشدّ قسوة . فالبحترى يردّ رأيا « لثعلب وأصحابه الذين يشغلون أنفسهم بعلم الشعر دون صناعته »[١١٢] . وانتقد كثير من الدارسين المحدثين[١١٣] رسالته قواعد الشعر ــ إن كانت له[١١٤] .

ويبن هينريخس Heinrichs أن الوعى بالمفهوم التجزيئى الذى يستند إليه منهج ثعلب ، أساسى لفهم القواعد[١١٥] . ويلخص ثعلب قواعد الشعر وأصوله : أمر ، ونهى ، وخبر ، واستخبار[١١٦] ، وتتفرع منها سبعة أفرع : مدح ، وهجاء ، ومراثٍ ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار (قواعد ٣٧) . ومستوى « القواعد » هو (مستوى) التركيب ؛ وقد يبدو أن « الفروع » تشير إلى الأغراض أو حتى الأجناس genres لكن اندراج التشبيه Comparison يشير ــ طبقا لهينريخس ــ إلى أن ثعلب بدلا من أن يعطى قائمة بالأجناس (الشعرية) أعدّ الإجابات المحتملة عن سؤال : بأى غرض يفى بيت معين من الشعر ؟[١١٧] ــ حتى لو بدا نظامه غير مكتمل[١١٨] . فنقده التجزيئى أوضح فى القسم الأخير من الرسالة (ص ٧٠ ــ ٩١) ، الذى يشمل تصنيفاً للأبيات طبقا لبنائها الداخلى . والنموذج الأول والأفضل ، من وجهة نظر ثعلب ، بيت توازن شطراه ، واستغنى كل منهما بنفسه (وهو ما أوصى به بعض النقاد المتقدمين ، كما بينا فى نادرة حكاها أبو عمرو بن العلاء)[١١٩] . والنموذج الأخير ، وهو « أبعدها من عمود البلاغة » (القواعد ٨٨) ، يشكله بيت « يكمل معناه (فحسب) بتمامه (هو نفسه) » ، بيتٌ لا يحتوى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كلّه . وهو حتى لا يتأمل التضمين enjambment وهو (أمر) مدهش لأنه يناقش السناد ، والإقواء ، والإجازة ، والإيطاء بين « عيوب الشعر » (٦٧ - ٧٠) ، وهى القائمة التى كان التضمين يضاف إليها عادة فى الأزمنة المتأخرة[١٢٠] . ولكن « العيوب » الخمسة التى يوردها ثعلب تيرجعها إلى انحرافات فى القافية ــ أكثر من [كونها فى] التركيب أو المعنى ــ التى هى موضوع قسم عن النماذج الخمسة للأبيات ؛ وفى هذا القسم لم يكن ممكنا تدعيم تحريمه الضمنى للتضمين . فثعلب ، إذن ، يبدو ممثلا متطرفا للمنهج التجزيئى ؛ وشواهده مقطوعات من النادر أن تزيد على بيتين من الشعر ، ويستخدم تعبير أشعار فى الحديث عن أبيات مفردة (القواعد ، ٧١) . ومع ذلك فالقواعد ، فى قائمة عن الصور اللفظية ، يتضمن رواية لوصف التخلّص نسبها الحاتمى لأبى عبيدة ، سبقت ترجمتها . ولا يستخدم ثعلب مصطلح تخلّص ويسميه حسن الخروج (قواعد ٦٠ - ٦٢) . ويبن الشواهد التى يوردها ، تتطابق ثلاثة منها مع ثلاثة فى خبر أبى عبيدة ، ويضيف خمسة ، كلها من الشعراء قبل المحدثين . ويستدعى بعضها التعليق . فشاهد عن حسان بن ثابت يختلف عن بقية [الشواهد] فى كونه ، كما يقول ثعلب ، « خروج على هذا السبيل من نسيب إلى هجاء » (القواعد ٦١) . والبيت الخامس من معلقة عنترة شاهد آخر . فهو مثل كل أمثلة الخروج يشير إلى شخص ؛ وعلى أية حال ، فأم الهيثم التى تذكر محبوبة للشاعر ، نستطيع أن نزعم أنها تطابق عبلة ، التى ذكرت سلفا فى البيتين الثانى والرابع ، وخوطبت مع ذلك باسم آخر فى البيت السادس . ولا شك فى الانتقال من غرض إلى غرض thematical وأن تضمين ثعلب للبيت معمًى ، ما لم ندّع أنه لم يدخل السياق فى حسبانه .

ومن جهة أخرى يوافق هذا البيت تعريف ثعلب للخروج المأخوذ بمعنى صارم ؛ إذ يَعبر الشاعر من وصف الأطلال إلى محبوبته فى بيت واحد . وسواء آمن المرء بأن ثعلب مهمل أو صارم (ويبدو الاحتمال الأخير جديرا بالتفضيل) ، ففى أى الحالين تتأكد نظرته التجزيئية . والمرّة الوحيدة التى يدرك فيها ، استثناءً ، رابطة بين غرضين ، كان مخطئاً : إذ يعلّق على وصف شعب لتأبّط شراً (فيقول) : « إنه يعرِّض بفم فتاة مع الشعب ، ثم يبدأ وصف الشعب ، ليكون الأمر أشدّ التباساً » ــ حيث لا تعريض[١٢١] .

٧ - ابن المعتزّ

كان ابن المعتز تلميذا لثعلب . وعلى الرغم من أن التراث اللغوى ملحوظ فى أعماله ، فإن القصيدة بالنسبة إليه كانت أكثر من مجرد مجموعة من الألفاظ الممتعة والتراكيب النحوية . ويفيض كتابه طبقات الشعراء بنقول طويلة من الشعر ، وعلى الرغم من أنها قد تحتوى على قصائد غير كاملة أكثر [مما تحتوى] من القصائد الكاملة ، فالمؤلف يعتذر مراراً عن هذا :

« ولولا خروجنا من شرط الكتاب لكان إثبات هذه القصيدة (كلها) خيراً من تركها . وإن كنا قد كتبنا فى بعض المواضع القصائد الطوال ، وإنما نثبت منها ما لم يكن موجوداً عند أكثر الناس . وأما الموجود المشهور فلا نورد ما طال منه . . »[١٢٢] .

والنقول الطويلة غائبة عن كتابه البديع لأن الصور اللفظية والمجازات التى يصفها لا تتسع لأكثر من بيت أو قليل من الأبيات ، لأن ابن المعتز ، مثل خلفائه كلهم عملياً ، صامت عن سياق صورة

معينة ووظيفتها فى القصيدة ، لكنه يلاحظ أن القصائد كلها ، بين الشعراء المحدثين ، متأثرة بالبديع ، فى حين يشمل بيت أو بيتان من القصيدة صورة لفظية ، ومن حين إلى آخر لا (نجد) حتى بيتا واحدا . (البديع ، ١) .

والثمانية عشر (فناً من) البديع والصور فى كتاب البديع كلها ، باستثناء واحد ، يمكن وصفها بأنها عمليات على مستويات علم الأصوات ، أو النحو ، أو علم الدلالة ، أو مزيج منها . والاستثناء هو « الصيغة figure»[١٢٣] المسماة حسن الابتداءات ، لأنه ليس مخصوصا بأى مستوى معين . ومن جهة أخرى ، فهو الوحيد من بين الثمانية عشر الذى له مكان محدَّد من القصيدة ، ومفهوم أن المطلع يستحق اهتمام خاصا . وفى الفصل الخاص بحسن الابتداءات ــ ومن المتناقضات أنه لم يوضع إلا فى آخر الكتاب (البديع ٧٥ - ٧٧) ــ يبدو أن ابن المعتز يرى من غير الضرورى أن يقدم له تعريفا أو وصفا ؛ وهو يشمل تسعة شواهد . ولا يقدّم فيها ، على خلاف بعض الفصول الأخرى ، أى شواهد نثرية (ولا يشار إلى أىّ نصوص نثرية كما يحدث للقصائد ، بالسطر الأول منها) ، ولا تقابل الأبيات بعضها مع البعض لتستبعد[١٢٤] . والنابغة واحد من الشاعرين المتقدمين المقتبس عنها ، يمثله المطلع الذى امتدحه أبو عمرو واقتبسناه آنفا ؛ ثم شطر للأعشى اختصّه الأصمعى بالمدح من قبل (البديع ٧٦) . والجدير بالملاحظة أن ابن المعتز لايورد الأبيات التى امتدحها الأصمعى ، فى ادعاء ، بدلالتها على الغرض الرئيسى (فى القصيدة)[١٢٥] . والأبيات أو الشطرات السبع الأخرى كلها لمحدثين ؛ أربعة منها لأبى تمام . ولأن ابن المعتز لا يفسر اختياره فى أى موضع ، يبقى ما يطلبه فى حسن الابتداء غامضا . والشواهد كلها إلى حدّ ما من الرثاء : تشير إلى المحبوب الذى رحل أو على وشك الرحيل ، والمنازل المهجورة ، أو إلى تقلبات القدر . وبيت واحد فى مطلع مرثية يمكن القول إنه يدلّ على الغرض الرئيسى فى القصيدة . ويحتمل أن ابن المعتز استسلم لرخامة الصوت euphonyدليلا[١٢٦] ؛ فمعظم الشواهد يميزها ما يسمى اصطلاحا انسجاما ، [وهو] مفهوم من الصعب تحديده فى دقة لكن يمكن ملاحظته فى تناسب عال للحروف الذَّوْلَقِية liquids والحركات الطويلة long vowels كما فى بيت النابغة :

كليني لهمٍّ يـا أميمة نـاصب ... وليل أقاسيه بطيء الكواكبِ

وشطر الأعشى :

كفى بالذى تولينه لو تجنبا

وغير المنسوب :

كـأن اللواتى قلن لى : أتسير ... غصونُ رمالٍ فوقهنَّ بدورُ

وبيت أبى حيّة :

ألا حيِّ من أجلِ الحبيب المغانيا ... لبسن البلى مما لبسن اللياليا

وبيت أبى تمام :

بأبى وغير أبى وذاك قليلُ ... ثاو عليه ثرى النِّباج مهيلُ

ويكرّس فقرة أخرى لحسن الخروج من معنى إلى معنى ــ تعبير يبدو صيغة مختصرة وأكثر عمومية لوصف أبى عبيده للخروج أو التخلص الذى عرضه ثعلب . ومهما يكن فإنه يظهر من الشواهد التى يوردها ابن المعتز أنه يلحق بالمصطلح معنى مختلفا بعض الشىء . وهو يشترك مع خبر أبى عبيدة وقواعد ثعلب فى بيت واحد ــ بيت مختلف فى كل حالة ــ وكلاهما يشمل انتقالا إلى غرض جديد . وتحتوى أمثلة أخرى على هجائية جانبية فحسب ، سكّ من أجلها أبو تمام مصطلح استطراد ، ومن الواضح أنه لم يكن قد وجد الشيوع بعد فى زمن ابن المعتز . هذا « الحديث الجانبى aside » يعقبه أحيانا بيت تالٍ ، كما مع بيت السموأل :

وإنّا لقومٌ مـا نرى القتل سبّةً ... إذا مـا رأته عـامر وسلولُ

- لكن البيت الأول من الأبيات التالية فى القصيدة يشير وحده إلى قبيلتى عامر وسلول[١٢٧] . ويبدو أن عدة نقاد متأخرين ظنوا الخروج عند ابن المعتز يتطابق مع الاستطراد . ونتيجة لهذا عُرِضت بعض شواهده ، كبيت السموأل ، لتفسر الأخير . ويحدث هذا الاقتباس أحيانا دون نظرة نقدية : فبيت حسّان الذى استغلّه ثعلب كابن المعتز فى فقرتيهما عن الخروج ،

إن كنتِ كاذبةَ التى حدثتنا
فنجوتِ منجى الحارث بن هشامِ

يفسر الاستطراد فى مصادر عدة[١٢٨] . ومع ذلك فليست الإشارة إلى الحارث استطراد مختصراً عن الموضوع لكنها موصولة فى بقية القصيدة[١٢٩] .

ويمكن فهم الاضطراب بين الخروج والاستطراد مما يمكن ملاحظته عند المؤلفين المتأخرين ، وإن كانوا نادراً ما لاحظوه . فكلاهما يميز بتغير فى مركز الاهتمام وإشارة إلى شخص أو أكثر ؛ وهذا ما وضعه ابن المعتز . وقد عرف مصطلح تخلص ، الذى استخدمه فى طبقاته للانتقال بين أجزاء القصيدة . لكن ليس كل تخلص يمكن حدّه بوصفه خروجا عند ثعلب وابن المعتز : فكما يظهر من شواهدهما ، ينبغى أن يتغير مركز الاهتمام فى آخر البيت وليس فى بدايته (وهو ما يحدث كثيرا فى التخلص) . ولا ينبغى أن تعبر الصيغة حدود بيت مفرد ، كما يذكر ابن المعتز صراحة فى حالة صيغتين بلاغيتين أخريين ، [هما] التجنيس والاعتراض (البديع ، ٢٥ و٢٩ على التوالى) .

٨ - قدامة بن جعفر

وهكذا اعتمدت دراسة البديع ، فى أول رسالتين عن الموضوع ، فى ثبات على البيت أو المعنى المفردين . ولا ينبغى أن يدهشنا هذا من ثعلب النحوى ، أو ابن المعتز الشاعر الذى يتميز عمله بـ« الحيوية »[١٣٠] . ومن هذا المنظور لا يختلف منهج قدامة ، سواء طبّق الصيغ البلاغية على النثر ، كما فى مقدمة جواهر الألفاظ ، أو على الشعر ، كما فى نقد الشعر . وهو لا يعالج فى هذا الكتاب الصيغ البلاغية فحسب لكن المعانى أو الأغراض[١٣١] أيضا : المديح ، والهجاء ، والمراثى ، والتشبيه ، والوصف ، والنسيب أو الغزل (نقد ، ٢٣ - ٧٠ ، ١١١ - ١١٩) . وعلى الرغم من أن تصنيف قدامة يعتمد فى وضوح على المبدأ نفسه عند ثعلب[١٣٢] ، فهو يفسره غالبا لا ببيت أو بيتين ، بل بمقطوعات أطول . وهو يبذل الجهد المرة

بعد الأخرى ليحلل بناء هذه المقطوعات . ويعلّق على أربعة أبيات للحطيئة (قائلا) :

> فقد تصرّف فى الأبيات (الثلاثة) الأولى فى أصناف المديح المتقدِّم ذكرها ؛ وأتى بجماع الوصف وجملة المديح على سبيل الاختصار فى البيت الأخير[١٣٣] .

ويحلل أحد عشر بيتا من قصيدة السموأل يشير إليها قبل [التحليل] بالطريقة نفسها : فالشجاعة والعقل ، والعدل والعفّة ــ الفضائل الجوهريةَ فى المديح ــ تتبع إحداها الأخرى فى المديح (نقد ، ١١٦) ؛ على الرغم من أنه غير ترتيب الأبيات لتناسب وصفه (لهذه الفضائل)[١٣٤] . وليس لدى قدامة ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلاً . وليست العلاقات المحتملة بين الأغراض المتعددة [داخل] فى مجاله ، ولا يعلّق حتى على مكان النسيب ولا وظيفته بوصفه غرضا فى القصيدة . فنقد الشعر هو ، كما يقول العنوان ، كتاب عن الشعر ، وليس عن قصائد . وكلما أضاف ملمحا معينا إلى جمال البيت الواحد ، فقد يتكرر فى أبيات عدة من القصيدة ؛ انظر ملاحظته عن التصريع (شطرات مقفّاة) (نقد ١٩ ، ٢٣) ، والترصيع ،(وحدات إيقاعية أصغر داخل البيت الواحد) ــ إلا حين يكون التكلّف واضحا تماما : « ليس فى كل موضع بحسن . . ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود »[١٣٥] . ومع هذا ، يروى فى إعجاب مقطوعتين تحتويان على الترصيع فى أبيات عدة متوالية « بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف » (نقد ١٧ وما بعدها) .

ويضمن التضمين فى قائمته واحداً من العيوب الناجمة عن الافتقار إلى الائتلاف بين المعنى والوزن ، ويسميه المبتور . ويبدو أن قدامة ابتكر هذا المصطلح ولم يستغله النقاد المتأخرون ؛ فالمرزبانى وحده يقتبس الفقرة (الموشح ، ص ١٢٩ ، وقارن ص ٤٣) . فقد تبنوا بدلاً منه مصطلح التضمين الذى عرفه الأخفش الأوسط (ت حوالى ٢١٥ / ٨٣٠)[١٣٦] ، وآخرون[١٣٧] . وليس مؤكداً أن الجاحظ عرف مصطلح التضمين ؛ وليس من المحتمل أن يكون تعبير ولا مضمنا من فقرة عن البلاغة تنسب إلى بهلة الهندى[١٣٨] ، يشير إلى التضمين ، على الرغم من أن نقادا قدماء كالعسكرى (الصناعتين ٤٢) وبعض الدارسين المحدثين ظنوا ذلك (مثلا ضيف ، البلاغة ٣٧ وما بعدها) . وعلى الرغم من أن كلمة مضمن استخدمها الجاحظ فى مكان آخر فى سياق يعالج استقلال الشطرات [استغناء الأنصاف بنفسها] (البيان ١/٥٥) فهى تشير ؛ لا إلى التضمين ، بل إلى استبدال الضمير المستتر فى الصيغ الفعلية بالضمير[١٣٩] .

ويعرّف قدامة المبتور « أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطعه (الشاعر) بالقافية ويتمه فى البيت الثانى » . وأحد الشاهدين [على المبتور] يعرض جملة شرطية ينقسم طرفاها على بيتين ؛ وفى الشاهد الثانى يحتوى البيت الأول على شبه جملة (جار ومجرور) ، وبقية الجملة فى البيت التالى . وفى هذه الحالات يقال إن البيت الأول « ليس قائما بنفسه فى المعنى » ، أو إن معناه « ناقص » . فهذه الفقرة لا تتضمن ،كما أوضح شندلين Schendlin[١٤٠] ، أن كل بيت ينبغى أن يشكل وحدة قائمة بذاتها . إنه يريد استبعاد اعتماد البيت الأول على الثانى ؛ ولا تضيف مناقشته شيئا للحدّ من اعتماد بيت على البيت السابق عليه[١٤١] .

أكثر من هذا أن قدامة على ما يبدو لا يعد التضمين عيبا خطيرا ؛ لأن الشواهد على الصيغة المسماة صحة التفسير ، كما يلاحظ شيندلين[١٤٢] ، تقسم ، مرة أخرى ، جملة شرطية إلى ركنيها دون أن ينتقدها [قدامة] لهذا (نقد ، ٧٤) . قد يكون هذا هفوة ؛ فقدامة يراعى ، فى الفقرة التى نحن بصددها ، الدلالة أكثر من (مراعاته) للعلاقات النحوية . وعلى أى حال ، فالتقسيم المتناسب للجمل المركبة ، وهو شائع جدا فى الشعر ، لم يكن يُعتقد أنه جرم خطير .

٩ - إسحاق بن إبراهيم

يتسم تصنيف الأغراض الشعرية عند إسحاق بن إبراهيم ، معاصر قدامة ، برهافة بالغة إذا قيس بأعمال ثعلب وقدامة[١٤٣] . فالأصناف الأساسية الأربعة فى البرهان هى المديح والهجاء ، والحكمة واللهو ، تتفرع عنها فنون عدة : فالمراثى ، والافتخار ، والشكر ، واللطف فى المسألة ، وغير ذلك من المديح ؛ والذمّ ، والعتب ، والاستبطاء ، والتأنيب ، وغير ذلك من الهجاء ؛ ومن الحكمة : الأمثال ، والتزهيد ، والمواعظ ، وغيرها ؛ ومن اللهو : الغزل ، والطرد ، وصفة الخمر ، والمجون . وعلى الرغم من أن شواهده على هذه الفنون مجرد بيت أو بيتين ، فإنه يمكن تطبيق نظامه على قصائد (ذات غرض واحد) بكاملها ، فى يسر أكثر من تصنيف ثعلب أو قدامة ، طبقا لشويلر Schoeler[١٤٤] . وشويلر يربط منهج إسحاق بفصم القصيدة المتعددة الأغراض الذى أصبح ملحوظا بخاصة منذ مطلع العصر العباسى ، وبتقديم أغراض جديدة فى الوقت نفسه . وهذا محتمل جداً ، فليس من السهل أن نفهم لِمَ لم يمكن ربطه أيضا ، كما يفعل شويلر ، باتجاه « المحدثين » الذى ينحو إلى إعطاء قصائدهم ترابطا منطقيا (فمن غير الترابط لا نفيد شيئا سوى فصم القصيدة المتعددة الأغراض) . وليس [سهلاً فهم] حقيقة أن إسحاق لا يضمن قائمته التشبيه واقتصاص الأخبار ليجعلها ممكنة التطبيق على القصائد كلها ؛ لأنه مع تفكك القصيدة أصبح الشعر الوصفى مستقلا فى شكل الإبجرامات التعبيرية Ecphrastic Epigrams ، أحد المبتكرات المميزة للقرن الثالث/ التاسع[١٤٥] . وهذه القصائد التصويرية التى يتكوّن بعضها من التشبيه كلية ، لا يمكن أن تتناسب تماما مع نظام إسحاق . فبناء القصيدة أو [بناء] القصائد القصار لا يناقش فى البرهان ؛ وإسحاق يكشف عن اهتمامه بالبيت المفرد فى فقرة عن التضمين ، يختتمها بالحكم بأن « الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده ، أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين » (البرهان ، ١٤٦) .

١٠ - ابن طباطبا

على الرغم من الفوارق بين أعمال ثعلب ، وابن المعتز ، وقدامة ، وإسحاق بن إبراهيم ، فإن اقترابهم من القصائد هو نفسه فى جوهره ؛ بمعنى أن أساس نقدهم ، ضمنا أو صراحة ، هو البيت أو المعنى المفرد . ونصطدم عند قراءة عيار الشعر لابن طباطبا بلهجة ومنهج مختلفين إلى حدّ بعيد . فالمؤلف لا يملك «ولعا ملحوظا وغير عادى بالنقول الواسعة »[١٤٦] فحسب ، بل يؤكد أيضا على ترابط الشعر فى

شعرياته ؛ على الرغم من أن طبيعة هذا التلاحم ومنظوره فى حاجة إلى بعض الاستقصاء . إنه ينطلق من ملاحظات عامة فى مصطلحات غامضة بعض الشيء : فالشعر :

> ينبغى ألا يكون متفاوتا مرقوعا[147] ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم واللباس الرائق . . (العيار ٤) .

وقد استعملت أوصاف مشابهة لبناء البيت فحسب . ومهما كان الأمر فابن طباطبا يواصل القول ليصف إنتاج القصيدة فى اختصار :

> فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض[148] المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعدّ له ما يُلَبِّسه أياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه ؛ بل يعلّق كلّ بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات ، وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكا جامعا لما تشتت منها[149] .

وفى النهاية ، يراجع الشاعر عمله ، فإذا وجد استخداما أفضل لكلمة قافية استخدمت فعلا ، فعليه أن يغيّر بيته بحسْبها ، وعلى الشاعر أن يتبع طرق كتاب الرسائل :

> فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفةً ؛ فيتخلّص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الظلمان ، والأعيار ، إلى وصف الخيل والأسلحة ، ومن وصف المفاوز والفيافى ، إلى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم ، إلى وصف الموارد ، والمياه ، والهواجر ، والآل ، والحرابى والجنادب . ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمّح ، بألطف تخلّص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه . (العيار ، ٦ وما بعدها)

و« الانتقالات الذكية » المشار إليها فى هذا الاقتباس تبقى على مستويين دون أن يكون الشاعر فى حاجة عند كل غرضين تقريبا إلى ابتكار رابط متكلف : فالانتقالات من « الشكوى » إلى « السؤال » ، ومن [وصف] الديار إلى « الصحراء » ، ومن « الفخر » إلى الأجداد ــ كلها منطقية أو طبيعية ؛ وتبقى « الفطنة » فى اتصال الموضوعات نفسها إلى حدّ كبير . وثمة استثناء واحد ، بطبيعة الحال . إذ يرى ابن طباطبا (عن طريق ترابط فطِن !) أن الانتقال من الغزل إلى المديح يعادل [الانتقال بين] الأزواج الأخرى [من الأغراض] . وسوف نرى أن هذا يكذَّب فى العيار نفسه ، فى معالجته للتخلّص . لكن الفقرة تكشف على الأقل اتجاها من جانب ابن طباطبا إلى المبالغة ، فى ملاحظاته النظرية ، عن ترابط القصيدة .

فهو يقول قرب نهاية كتابه :

> وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفَه وبين تمامه فضلا من حَشْو ليس من جنس ماهو فيه ، فينسى السامعُ المعنى الذى يسوق (الشاعر) القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها[150] .

وبعد فقرة عن أبيات لا تتصل شطراتها ، يستطرد ،

> وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوّله مع آخره ، على ما ينسّقه قائلُه ؛ فإن قدم بيتاً على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائلَ والخطبَ إذا نُقض تأليفُها ؛ فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثالِ السائرة الموسومةِ باختصارها لم يحسُن نظمُه ، بل يجب أن تكون القصيدةُ كلها ككلِمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها[151] ؛ نسجاً ، وحُسناً ، وفصاحة ، وجزالةَ ألفاظٍ ودقّةَ معانٍ وصوابَ تأليف ؛ ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً على ما شرطناه فى أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً[152] ، كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم ؛ لا تناقض فى معانيها ، ولا وَهْىَ فى مبانيها ، ولا تكلّف فى نسجها ، تقتضى كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقرا إليها[153] .

فى هذه الفقرة يقارن ابن طباطبا ، فى مناسبتين ، القصيدة بالرسالة (خطاب أو مقالة) ؛ وهو ، فيما أعلم ، أول من فعل هذا[154] . ومن السهل فهم سبب استخدامه لهذا القياس . ففن كتابة الرسائل كان قد تطوّر فى القرنين الثامن والتاسع [الميلاديين] وأسفر عن عدد من الاتجاهات فى التعبير النثرى : الصيغ الإجبارية للبداية[155] ، والصيغة الانتقالية أمّا بعدُ[156] ، ثم إرشادات أكثر عمومية . وهكذا ، يلخص الشيبانىّ ، المؤلف المحتمل للرسالة العذراء ، بعد عرض لاستخدام صيغ علّة[157] :

> فامتثل هذه الرسوم والمذاهب . . وتحفّظ فى صدور كتبك ورسومها ، وافتتاحها وخاتمتها ، وضع كل

معنى فى موضع يليق به . . فإنما يكون (الكاتب) كاتبا إذا وضع كل معنى فى موضعه ، وعلق كل لفظة على طبقها من المعنى ؛ فلا يجعل أول له أن يكتب فى آخر كتابه ، ولا آخره فى أوله ؛ فإنى سمعت جعفر ابن محمد الكاتب (ت ٨٩٧/٢٨٤) يقول : لا ينبغى للكاتب ان يكون كاتبا حتى لا يستطيع أحد أن يؤخر أول كتابه ولا يقدم آخره [١٥٨] .

وملاحظة ابن المقفع عن الدلالة على الغرض الرئيسى فى صدر الخطبة تبنّاها الشيبانى فى سهولة وغيّر لفظة كلامكَ إلى كتابكَ :

وليكن فى صدر كتابك دليل واضح على مرادك ، وافتتاح كلامك برهان شاهد على مقصدك . . . فإن ذلك أجزل لمعناك ، وأحسن لاتساق كلامك . . [١٥٩] .

ولأن كثيراً من الكتاب كانوا شعراء ونقادا للشعر ، فليس غريباً أن تحظى هذه الأفكار عن التعبير النثرى بالقبول فى نظرية الشعر والنقد ، كما فى عيار ابن طباطبا ، الذى كان مؤلف « فى تقريظ الدفاتر »[١٦٠] ، على الرغم من أنه لم يكن كاتبا . والخلاف اللافت للنظر فى العيار ، إذا قورن بأعمال عن النثر ، هو الحماسة التى يلحّ بها المؤلف على الترابط فى القصيدة . فأن تكشف خطبة أو رسالة عن درجة معقولة من الترابط المنطقى أمر واضح بذاته ؛ والشيبانى وصحبه لا يلحون على ذكر الواضح . لكن هذا الترابط بعيد عن الوضوح فى القصيدة ، التى تميل ، حتى لو كانت متعددة الأغراض ، إلى أن تكون مجموعة من الملاحظات الذكية والأفكار الخيالية داخل سجل واسع للأغراض . فالوحدة التى يمكن اكتشافها فى قصيدة على مستوى أعمق من مستوى الترابط المنطقى ــ كما فعلته دراسات معاصرة عدة . . ــ لم تخطر أبدا فى العقل الواعى للنقاد العرب . والقصيدة المثال عند ابن طباطبا مترابطة كخطاب أو رسالة ، ومع هذا فهو يخفق فى تقديم شواهد على مثاله ، عن طريق قصائد كاملة أو مقطوعات طويلة . والفصول التى أخذت منها الفقرات السابقة ، على خلاف أكثر الفصول الأخرى ، لا تحتوى أى شواهد ، باستثناء عدد من المقطوعات لا تزيد على بيتين أو أربعة أبيات فى الفصل الأخير . أما المقطوعات الأطول التى يوردها فى هذا الفصل ، بدون تعليق لسوء الحظ ، وأشير إليها قبل ذلك ، [فهى] عن :

الأشعار المحكمة المتقنة ، المستوفاة المعانى ، الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ؛ فلا استكراه فى قوافيها ، ولا تكلّف فى معانيها . .
(العيار ، ٤٨ ــ ومابعدها) .

ولكن ، بين هذه الشواهد ، ثمة قليل من القصائد الكاملة أو تكاد ، بقدر ما يمكن التحقق [١٦١] . وبعضها يشمل أجزاء كبيرة من القصائد [١٦٢] ؛ [والبعض] الآخر أبياتا قليلة فحسب ، ليست متتابعة دائما ؛ فمفضلية أبى ذؤيب (رقم ١٢٦ العيار ص ٥٠) تمثلها ثلاثة من أوسع أبياتها شهرة : ١ ، ٩ ، ١٣ ؛ ومفضلية الأسود بين يعفر (رقم ٤٤ ؛ العيار ص ٥٤) تمثلها الأبيات ٨ ، ١٠ ــ ١٢ ، ١٥ ، ١٩ ــ ٢١ ؛ ومفضلية المثقب (رقم ٢٦ ؛ العيار ، ص ٦٣) تمثلها أبيات الافتتاح الأربعة وأبيات الختام الأربعة . وربما كان التواصل فى كل مقطوعة من المقطوعات المختارة من بين معايير ابن طباطبا فى الاختيار ؛ وليس هذا واضحا لنا الآن . فعلى الرغم من اعتراضه على الشعر المنظوم من حِكَم أخلاقية قَلّتْ أو كثرت ، فهو يضمن شواهده عشرة أبيات من قسم الأمثال فى معلقة زهير [١٦٣] ، ذات النظام التعسفى إلى حدّما ، كما يظهر من الروايات المتعددة لها[١٦٤] .

وفى حالات قليلة تبدو طريقة ابن طباطبا فى الاختيار كأنها جعلت المقطوعات أكثر ترابطا مما كانت [عليه] فى القصائد الأصلية . فأول بيتين من قصيدة السموأل [١٦٥] ، المحذوفين من العيار ، لهما طبيعة تقريرية ، وغير متصلين مباشرة بالقسم الجدلىّ التالى . وحذف ثلاثة أبيات من قصيدة الأسود بن يعفر يسفر عن انتقال أكثر منطقية من اللذات الزائلة للسابقين إلى الحالة المثيرة للعطف التى عليها الشاعر نفسه وتسلياته السابقة . وربما حمل الاهتمام بالترابط ابن طباطبا على إيراد قصيدة عبد الشارق كلها ؛ فهى تحوى قَصًّا غير متميز أو معقد لمعركة ــ على الأقل إذا قورنت بالمعالجة التلميحية الغامضة للمشاهد المشابهة فى الشعر العربى . وفى مكان آخر من العيار يناقش المؤلف الشعر القصصى[١٦٦] ، فيقول :

وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول ، ويطرد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل ان يُحشَى بما يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادة من الكلام يُخلط به ، أو نقص يُحذف منه . وتكون الزيادة والنقصان يسيريْن ، غير مخدجين ، لما يُستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما تقتضيه ، بل تكون مؤيِّدة له ، وزائدة فى رونقه وحسنه .

ويلى ذلك ستة عشر بيتا للأعشى [١٦٧] فيها قصة السموأل ، الذى حفظ الأمانة فى السلاح الذى استودعه إياه امرؤ القيس ، والأبيات تلمِّح إليها أكثر مما تحكيه . ويستطرد ابن طباطبا :

. . وتأمّلْ لطفَ الأعشى فيما حكاه واختصره فى قوله : « أأقتل ابنك صبرا أو تجىء بها » ، فأضمر ضمير الهاء [١٦٨] فى قوله : « واختار أدراعه أن لا يُسَبَّ بها » ، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح ؛ فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها ، لاشتمالها على الخبر كله فى أوجز كلام ، وأبلغ حكاية ، وأحسن تأليف ، وألطف إيماءة (العيار ، ٤٥) .

وابن طباطبا أكثر مدحا لهذه الإيماءات فى بيت أو بيتين من [مدحه] لبناء القص[١٦٩] . وشعر القص « الحقيقى » ، كنظم حكايات مثل كليلة ودمنة لأبان اللاحقى[١٧٠] ، لم يأخذه فى الحسبان ناقد تقليدى صارم الذوق كابن طباطبا ؛ لا لأن المزدوج كان يُعد أقل مستوى من القصيدة فحسب ، بل بسبب حقيقة أخرى هى أن قصّ الحكايات لم يكن له مكان فى المجال التقليدى للشعر .

والفقرة عن الشعر القصصى ليست المثال الوحيد على طريقة المؤلف الذى أخذ بعد ملاحظات واعدة ذات طبيعة عامة ، يجدِّد نقده

الفعلى فى نطاق أكثر ضيقا . ففى فقرة نقلت من قبل استُخدم فعل تخلّص لدى انتقال بين الموضوعات فى القصيدة . ومع ذلك ، يخصّص المصطلح ، فى فصل عن التخلص (العيار ١١١ ـ ١١٩) ، للانتقال الرئيسى فى قصيدة متعددة الأغراض ، على أساس المناقشة النظرية لابن طباطبا على الأقل ؛ وسوف نرى استثنائين من بين الأمثلة التى تلى . وهو واحد من الفصلين فى الكتاب اللذين يتتصر فيها الشعر المحدث ، (والآخر هو ، كما هو متوقع ، عن السرقات) . فكما يفسّر المؤلف ،

لأن مذهب الأوائل فى ذلك واحد ، وهو قولهم عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق ، وحكاية ما عانوا فى أسفارهم : إنما تجشمنا ذلك إلى فلان ؛ يعنون الممدوح (العيار/١١١) .

ومن الشواهد السبعة التى يأتى بها على هذا النمط ـ وكلها للأعشى ـ واحد نجده فى قواعد ثعلب ، شاهداً على الخروج[١٧١] ، واثنان فى الخبر المنسوب إلى أبى عبيدة عن التخلّص[١٧٢] . ويذكر ابن طباطبا تنويعات عدّة على هذا النمط ، دون إيراد شواهد للتوضيح :

... أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان ، ووصف محنه ، وخطوبه ، فيستجير منه بالممدوح ؛ أو يستأنف وصف السحاب ، أو البحر ، أو الأسد ، أو الشمس ، أو القمر ؛ فيقول : « عارض » ، أو «فما مزبد » ، أو « فما مُخْدِر » ، أو فما الشمس والقمر أو البدر بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان ؛ يعنون الممدوح (عيار ١١٣) .

ويقوم بيت واحد لزهير شاهدا على الافتقار إلى أى انتقال :

... أو يستأنف [الشاعر] الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافى والنوق وغيرها ، فيُقطع عما قبله ، ويبدأ بمعنى المديح[١٧٣] .

وهكذا أصبح « المذهب الواحد » للأوائل ثلاثة أنماط مختلفة ـ وابن طباطبا أول من يميز بينها . فى الأول ، ثمة رابطة شبه قصصيّة : يشرح [فيها] الشاعر أن الرحلة الصعبة أدت إلى الممدوح . أما الثانى فيعتمد على التداعى : إذ يُقارن الممدوح فى فرصة مواتية بظاهرة طبيعية سبق وصفها فى المقطوعة السابقة . والنمطان كلاهما يستغلان التباين بين الغرضين : أما الأول فبماشر وفجّ ، والثانى أقلّ خشونة وأكثر حذلقة . وفى النمط الثالث لا تصنع أى رابطة[١٧٤] . ويكشف الجزء الباقى من الفصل الذى يشمل ٣٧ شاهدا ، عن طرق المحدثين[١٧٥] :

... فسلك المحدثون غير هذه السبيل ولطّفوا القول فى معنى التخلّص إلى المعانى التى أرادوها (عيار/ ١١٣) .

ولا يضيف تعليقات أبعد ، إلا فى الحالات التى يحتلّ فيها الفخر مكان المديح (ص ١١٣ - ١١٤) . وشاهد واحد لمحمد بن وهب[١٧٦] ، يلاحظ عليه ابن طباطبا أنه يشكّل « تخلّصا من وصف الديار إلى وصف شوقه » . وهذا مع شاهد آخر ، للبحترى[١٧٧] ، هما الشاهدان الوحيدان اللذان لا يمكن عدّهما تخلّصاً بالمعنى الدقيق .

فكلاهما يتكوّن من البيتين الأولين من قصيدة ؛ وفى الحالين يقع الانتقال إلى المديح متأخراً فى القصيدة[١٧٨] .

وقد لاحظ بونبيكر[١٧٩] ، توازيا مهما يقدمه خبر فى حلية المحاضرة[١٨٠] للحاتمى ، وفيه يسأل على بن هارون من أسرة المنجّم أباه هارون بن على[١٨١] عن « أحسن تخلّص إلى المديح أو إلى الهجاء » . فيردّ هارون أنها « طريقة لا نظير للمحدثين فيها ، ونادراً ما تجد مَثَلا جيداً عليها لشاعر قديم » . ومن الشواهد الأربعة التى يقدمها نجد ثلاثة فى العيار ، بينها أبيات ابن وهب والبحترى . ويصف هارون الأخيرة بأنها « تخلّص لطيف ، بالرغم من أن الشاعر لم يكن فى نيته أن يمدح أو يلوم » . وبعدها يزعم ، هو أو شخص آخر (فالنصّ يبدو مشوّها) أن البحترى تابع ابن وهب « فى تخلصه من وصف الديار إلى وصف شوقه »[١٨٢] .

ويتمسك بونبيكر بأن الاتفاق بين هذه الكلمات والعبارة المطابقة فى العيار يمكن أن يكون عَرضياً[١٨٣] . وهذا ما أجده عسير التصديق ، من وجهة التطابق التام للكلمات ، والاستخدام الشاذ إلى حدّ ما لمصطلح التخلص ، ووجود الشواهد [نفسها] فى المصدرين كليهما . وليس من السهل تقرير أيهما الأقدم . فهارون توفى ٢٨٨/٩٠١ ، قبل ابن طباطبا بواحد وثلاثين عاما ، لكن بما أن عليا ابن هارون ولد ٢٧٦ أو ٢٧٧ (٨٨٩ أو ٨٩٠) فالمناقشة بين الأب والابن لابد أن تكون قد وقعت ، لو كانت وقعت أصلا ، حوالى عام ٩٠٠ ، وحوالى هذا الوقت لابد أن العيار كان قد وصل إلى بغداد . فابن طباطبا لم يغادر أصفهان أبدا[١٨٤] ، لكن أعماله عرفت فى بغداد فى حياته : فيقال إن ابن المعتز (ت ٢٩٥/٩٠٨) كانت عنده فكرة طيبة عن شعره[١٨٥] . والشواهد الثلاثة التى أضافها على بن هارون[١٨٦] موجودة كلها فى العيار ، بما فيها بيت الشاعر غير المعروف وهب الحمدانى ، الأمر الذى يؤكّد تقريباً أن علياً عرف العيار ، ما لم يكونا كلاهما قد استخدما مصدراً مفقوداً الآن[١٨٧] .

وتبينّ أبيات التخلّص للشعراء المحدثين التى اختارها ابن طباطبا أن طرق القدماء استمرت ـ من حيث المبدأ ـ على الرغم من أن التعبير ، وهذا حق ، أكثر تنوّعا : فإما أن يبحث الشاعر عن ملجأ من مصاعب الصحراء عند الممدوح ، أو أن يقارن الممدوح بالسحب الممطرة ، أو الشمس الخ . والنمط الأول تمثله فحسب شواهد قليلة[١٨٨] ؛ وفى غالبيتها العظمى تستخدم مقارنة أو استعارة :

وبدا الصباحُ كأن غُرّتَه
وجهُ الخليفةِ حين يمتدح[١٨٩]

و : كأن سناها بالعشىّ لشَرْبها
تبلّجُ عيسى حين ينطق بالوعد[١٩٠]

وتكون الرابطة بين الأغراض أكثر رقة فى مرات قليلة ؛ فالشاهد التالى لا يكاد يكون أكثر من لعب بالألفاظ :

أيامَ غصنُ الشبابِ يهتزّ كالأسمرِ فى راحةِ ابنِ حمّاد[١٩١]

وقال البحترى :

لعمركَ ما الدنيا بناقصةِ الجدا
إذا بقى الفتحُ بنُ خاقانَ والقطرُ[١٩٢]

تخلص أكثر رقة من باب أَوْلى ما دامت الأبيات السابقة (التى

لا يوردها ابن طباطبا) لا تحوى وصفاً للمطر أو للصحراء[193] . وتخلص آخر ، يبدو غير متوقع ، هو هكذا فى الظاهر فحسب ؛ لأن أربعة أبيات تتخلل [البيتين] محذوفة من العيار[194] .

فالواضح أن ابن طباطبا ، فى نقده التطبيقى ، أقل اكتراثا بالسياق الحقيقى « للتخلص » مما يمكن أن توحى بـه ملاحظاته النظرية . و« المزج » الذى أراده بين الأغراض المتتابعة بدا محدودا حتى لا يجاوز التوافق عادة بيتا واحداً ؛ والميل إلى تفضيل أن يتم التخلص فى بيت واحد ، الذى أوصى به فى كلمات واضحة أبو عبيدة وثعلب ، استمرّ فى العيار . وعلى الرغم من أن القصيدة ينبغى أن تكون بمثابة « كلمة واحدة » ، « مفرغة إفراغا » ، لا يلحّ ابن طباطبا على رابطة داخلية بين أجزاء القصيدة . ولا أثر لتوقع إشارة معينة للغرض الرئيسى فى مطلع القصيدة [براعة الاستهلال] . ومع ذلك ، فهو يبدو فى فقرة واحدة يدين وجود أمزجة متضاربة بين معانى القصيدة :

> وينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يُتطيّر به ، أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتت الألاّف ، ونعى الشباب ، وذمّ الزمان ، لا سيما فى القصائد التى تتضمن المدائح والتهانى ؛ وتستعمل هذه المعانى فى المراثى ووصف الخطوب الحادثة . (عيار ، ١٢٢) .

ومن الواضح الآن أن هذه المعانى على وجه التحديد استغلت فى قصائد مدح لا تحصى ، وأن التباين بين المقدمة الكئيبة غالبا والرثائية ، والمديح اللاحق هو الذى يعطى للتخلّص أهميته بوصفه محور ارتكاز فى القصيدة ، كما هو واضح من شواهد التخلّص التى يوردها ابن طباطبا نفسه . فشواهده على المطالع غير اللائقة تكشف عن أن التحديدات ، فى التطبيق ، مرة أخرى ، أقلّ حدّة : إذ عُدّت بمثابة تحذير ضد التلميحات غير اللائقة ، الناجمة عن الالتباس الناشىء عن حديث الشاعر عن نفسه أو إليها ، دون أن يوضّح بما فيه الكفاية أن المخاطب ليس هو المَعْنِيّ . ولقد كان خطأ أخرق حقا من جانب ذى الرمة [حين قال] :

> ما بال عينك منها الدمعُ ينسكبُ
> كأنه من كُلىً مفريةٍ سَرِبُ

واضعين فى الحسبان أنه كان يخاطب خليفة يعانى مرضا فى عينيه[195] .

وقد رأى بعض الدارسين فى ابن طباطبا ، بالتركيز على أحكامه النظرية والتغاضى عن تطبيقاته لها على الشعر العربى ، مناصراً مبكراً « للمفهوم العضوى » للشعر . فشوقى ضيف يكتب :

> وكأن ابن طباطبا تنبه فى دقة إلى ما ردّده — ولا يزال يردده — النقاد فى عصرنا من فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة ، بحيث تصبح عملا محكما إحكاماً ؛ فلا تخلخل بين المعانى المتعاقبة ، ولا ممرّات ولا خنادق تفصل بينها ، إنما انتظام واتساق والتحام ، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة [illegible] واحد . ولعل من الغريب حقا أن أصحاب النقد والبلاغة بعد ابن طباطبا لم يتوسعوا فى هذا الموضوع[196] .

وكان ينبغى لوجهة النظر هذه أن تخفّ لهجتها ، لكن يبقى التعارض بين واجهتى العيار : النظرية والعملية ، فى حاجة إلى تفسير . إذ ينبغى أن يدرك المرء ، أولا ، أن القصيدة فى أيام ابن طباطبا لا تعرف أىّ شىء مثل « الوحدة العضوية » بالمعنى الأفلاطونىّ أو الكوليردجىّ ؛ ومن جهة أخرى ، فقد عانى المحدثون ، إذا قورنوا بالقدماء ، ليصلوا بين الأبيات المتعاقبة أو حتى بين المعانى المتوالية ، مراعين ألا يتنافر كل بيت مع السابق عليه مباشرة . وفى القصائد القصيرة [القطعة] ، ربما أسفر هذا عن قدر معقول من « الوحدة » ؛ وليس من المحتمل أن ابن طباطبا الذى كان مثل ابن المعتز ، سيد القطعة ، وهو [ابن طباطبا] ، نفسه تفوّق أساسا فى هذا المجال[197] ، وكانت فى ذهنه القصيدة القصيرة حين كتب عن القصيدة بوصفها « كلمة واحدة » . وثانيا ، أن الملاحظات النظرية لابن طباطبا لا تتناقض إلى هذا الحدّ مع نقده التطبيقى كما قد تبدو لهؤلاء الذين اعتادوا النظريات العضوية عن الشعر . لأن ما يلحّ عليه ابن طباطبا — وهو فى هذا يميز نفسه عن سابقيه وعن لاحقيه بالقدر نفسه — هو تحديد التسلسل اللطيف للأبيات والمعانى فى القصيدة ، أكثر من [إلحاحه على] توافق كل جزء مع الأجزاء الأخرى ، ومع المجموع . فـ « فحص المعنى » ينبغى أن يؤخذ إحالةً على الغرض أو المعنى المعيّن الذى يركز الشاعر ذهنه فيه ، والذى يمكن أن يكون واحداً من عدّة [معانٍ أو أغراض] فى القصيدة (فهو يتحدث عن المعنى الذى يريد [الشاعر] بناء الشعر ، وليس القصيدة ، عليه) ؛ وليس إحالة إلى المعنى المركزى فى القصيدة كلها ، إذا كان ثمة فكرة مركزية على الإطلاق . و« أوّل الشعر وآخره » ينبغى أن يفُسّر بالمثل على نطاق ضيّق كما يظهر حقا من الشواهد السابقة والتالية مباشرة للفقرة التى نحن بصددها[198] . وأن القصيدة ينبغى أن تكون « مفرغة إفراغاً » تعنى فحسب أنه ينبغى ألا تظهر خيوط أو لحام . ولو أن على الشاعر أن يختار القافية فى تجاوب مع المعنى « الذى يريد بناء الشعر عليه » . فسواء كان المَعْنِىّ قصيدة قصيرة أو المعنى الأول الذى يجب أن يُنْظَم فى قصيدة متعددة الأغراض ؛ فكلاهما شرعى بالنسبة لاختيار الوزن .

ويدعم هذا التفسير فقرة تذكّر بكلمات ابن طباطبا ؛ وهى فى الكشف عن مساوىء المتنبى للصاحب بن عبّاد ، الذى دوّن ما سمعه من ابن العميد (ت ٣٦٠/٩٧٠) :

> . . إن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر ، ويبتدأ النسج ؛ لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمراراً ، ومع أى القوافى يحصُل أحمد اطراداً ، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتياثه عليه[199] .

ومن حسن الحظ ، يسأل ابن العميد سيده عن شاهد ، فقدّمه : إذ أقام البحترى قصيدة على القافية « ـافا » ، لأنه انتوى الإشارة إلى

عطية ضوعفت أضعافا ، ومئات الدنانير صارت آلافا ، وكان يكفى أن يزيده ، بدلا منها ، إلى الآحاد أنصافا . وهذه الكلمات الثلاث فى القافية توجد قبيل نهاية قصيدة من أربعين بيتا[200] . ومن المحتمل جدا أن الكلمات القليلة المذكورة كانت الحافز لاختيار القافية ؛ لكن من الصعب أن نفهم كيف ساعد هذا الشاعرَ فى بقية القصيدة . وتبين الفقرة أن مجال مصطلح غرض كما استخدمه ابن العميد محدود . ولئن نظرنا إلى ابن طباطبا من هذا المنظور فإن ذلك لا ينقص من أهميته ناقدا ؛ بل على العكس تماما ، لأن نظريته عن إنتاج القصيدة فى تسلسل تتوافق مع الممارسة الشعرية فى زمنه [موافقة] جيدة أكثر من توافقها مع نظرية « عضوية » مثالية .

الهوامش :

(١) السيوطى ، المزهر ، ٤٧٧/٢ .

(٢) ابن سلام : الطبقات ، ٢٣ ؛ وابن قتيبة ؛ الشعر ، ١٠٤ ؛ والسيوطى ؛ المزهر ، ٤٧٤/٢ ؛ وقارن : أبو عبيدة (السابق ، ٤٨٤/٢) : إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك إذا حارب ، أو شاتم ، أو فاخر .

(٣) إذا أغفلنا الأبيات المنسوبة إلى الكائنات الأزلية كالملائكة وإلى آدم ؛ انظر القرشى : الجمهرة ، ٢٦ وما بعدها ؛ والمسعودى : المروج ٢٥/١ وما بعدها ؛ الحسينى : نضرة ، ٢٤٦ وما بعدها ؛ المعرى : الغفران ، ٣٦٢ وما بعدها .

(٤) ابن سلام : الطبقات ، ٣٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ١٢٨ ، ٢٩٧ ؛ والجاحظ : الحيوان ٧٤/١ ؛ وثعلب : المجالس ٤١١/٢ ؛ والأغانى ٥٧/٥ ؛ والعسكرى : الأوائل ، ٣٤٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ، ١٨٩ ؛ والمرزبانى : الموشح ، ١٠٥ (قارن ص ٤) ؛ والسيوطى : المزهر ٤٧٧/٢ ، ٤٨٤ ؛ والبغدادى : الخزانة ١٦٤/٢ ، الخ .

(٥) سأل الذين تمسكوا بالتعريف الشكلى للشعر بأنه كلام موزون ، مقفى ، ما إذا كان البيت المفرد يسمى شعرا . انظر ، مثلا ، لسان العرب ، مادة شعر .

(٦) انظر : لسان العرب ، قصيدة ؛ الباقلانى : إعجاز ، ٢٥٧ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٨/١ وما بعدها ؛ وشمسى قيس : معجم ، ١٥١ .

(٧) ابن سلام : الطبقات ، ٤٤ ؛ « سمعت قائلا يقول للفرزدق : منْ أشعر الناس . . ؟ قال : ذو القروح (يعنى امرأ القيس) » مستبعداً الإضافة المعتادة : «حين يقول . . » مشفوعة ببيتٍ شاهدٍ ، فيواجه بالسؤال « حين يقول ماذا ؟ » .

(٨) بيت ٨ من نشرة Lyall للمعلقات (٦ ، ٩ من شرح ابن الأنبارى والزوزنى ، على الترتيب) ؛ قارن ، طه حسين : فى الأدب الجاهلى ٢٢٠ وما بعدها . ويمكن إيراد أمثلة أكثر .

(٩) المفضليات ، رقم ٤٠ ؛ قارن طه حسين : حديث الأربعاء ١٦١/١ وما بعدها .

(١٠) المفضليات ، رقم ١٦ ؛ قارن GAZ ‏٣٨٣/٢ ؛ ابن قتيبة : الشعر ، ٦٩٧ وما بعدها .

(١١) من المحتمل ، بطبيعة الحال ، أن الشعراء نظموا القصائد كما هى ؛ لأن المقطوعات المميزة بالنسيب ، وتقدّم مصرّعة فى وسط القصيدة ، يمكن أن نجدها لا فى الشعر القديم فحسب بل فى الشعر المحدث أيضاً .

(١٢) امرؤ القيس : الديوان ، ٤٠ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٢١٨ وما بعدها ؛ والأغانى ١٩٤/٨ وما بعدها ، ٢٢٠/٢١ وما بعدها ؛ والمرزبانى : الموشح ٢٨ - ٣٢ .

(١٣) انظر عنه ابن قتيبة : مقدمة ، ص ٥٨ رقم ٥٧ ؛ والجاحظ : البيان ٢٠٧/١ ، رقم ٣ .

(١٤) الجاحظ ؛ البيان ٢٠٧/١ ؛ وقارن : ابن قتيبة : الشعر ، ٧٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ .

(١٥) العسكرى : الصناعتين ٢٠٧/١ ؛ الراغب : محاضرات ٥٢/١ .

(١٦) الجاحظ : البيان ٢٠٧/١ ؛ والحيوان ٩٩/٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٧٦ ؛ وعيون ١٨٤/٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ، ١٧٩ ؛ والمرتضى : أمالى ٣٧٢/١ ؛ والحصرى : زهر ، ٦٩٤ ؛ والتوحيدى : الإمتاع ٥٩/٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ ، ١٢٨/٢ ؛ والراغب : محاضرات ٥٢/١ .

(١٧) الحصرى : زهر ، ٦٩٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ .
(١٨) العسكرى : الصناعتين ، ١٨٠ ؛ وقارن ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ .
(١٩) ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ ؛ والراغب : محاضرات ٥٢/١ .
(٢٠) التوحيدى : مثالب ، ١٧٥ . وقد لاحظ التناقض بين آراء جرير ومعاصره عقيل الناقد المتأخر عبد الكريم النابلسى . قارن ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ .
(٢١) الأغانى ٣٧١/٢ ؛ قارن ١١٦/١ ، ١٤١/٨ ، وابن قتيبة : الشعر ٥٥٥ ، والحصرى : زهر ٥٩٧ .
(٢٢) Blachere, Histoire, pp. 501 F.
(٢٣) الأغانى ٥٤/١ ؛ ترجمها جولدتسيهر فى "Alte und neue Poesie" ص ١٤٤ .
(٢٤) الأغانى ٣٩/١٢ . وقارن خبرين فى موشح المرزبانى ٢٧٩ . أحدهما يعود إلى خالد بن كلثوم ، معاصر أبى عمرو بن العلاء : «كان ذو الرمة صاحب تشبيب بالنساء وأوصاف وبكاء على الديار ، فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئاً» . وفى الآخر يقول أبو عبيدة : «كان ذو الرمة إذا أخذ فى النسيب ونعت فهو مثل جرير ، وليس وراء ذلك شيء . فقيل له (لأبى عبيدة) : ما تشبّه شعره إلا بوجوه ليست لها أقفاء ، وصدور ليست لها أعجاز . قال : كذا هو» .
(٢٥) ابن قتيبة : الشعر ٧٦ .
(٢٦) ولطرفة شبيهة ، قارن : الأغانى ٣٨/٤ ، والقالى : أمالى ٢٤٣/١ ، وابن رشيق : العمدة ١٣٣/٢ ، وابن خلكان : وفيات ١٢٧/١ وما بعدها . وفضّل المأمون ، من جهة أخرى ، أن يكون المديح قصيدا ؛ قارن الأغانى ٢٥٩/٢٠ .
(٢٧) الجاحظ : البيان ٢٠٦/١ ، ٢٢٨ ؛ قارن : ابن قتيبة : الشعر ٩٠ ؛ ونولدكه Beitrage، ٣٣ ؛ وابن قتيبة : عيون ١٨٤/٢ ، والمبرد : الكامل ٣٢٤ ، والمرزبانى : الموشح ٥٥٢ (وهنا يخاطب عمر ابن عمه ؛ والرواية نفسها فى الحاتمى : الموضحة ٢٢ ، والمرغينانى : البديع ٣٧ - ٣٨) وص ٢٥٠ (حيث يخاطب الراعى عمه بالكلمات نفسها ؛ وفى هذه الرواية يعود الإسناد إلى عمارة بن عقيل ، معاصر الجاحظ) ؛ الراغب : محاضرات ٤٩/١ (حيث يخاطب العجاج ابنه) ؛ وابن المدبر : العذراء ، تحقيق كرد على ٢٤٢ ، وتحقيق مبارك ٣٣ ، والحسينى : نضرة ٣٩٨ (حيث يتهم الراعى عمه أنه يضع البيت بعد ابن أخيه) ، وابن عزرا : محاضرة ١٨٠ . وفى رواية أخرى يفضل المبرد مع ذلك الفرزدق على جرير للسبب نفسه (المرزبانى : الموشح ١٩٢) .
(٢٨) الجاحظ : البيان ٢٠٥/١ ، ٢٢٨ ، ٦٨ (رواية مختلفة قليلاً) ؛ وابن قتيبة : الشعر ٩٠ ، ٦٠١ ، (قارن : نولدكه Beitrage ص ٣٣) ؛ والمرزوقى : شرح الحماسة ١٠/١ . وإذا كان رؤ بة مَنْ تحدّث عن القران فهى مفارقة أن شعره ، مع شعر أبيه العجاج ، تميز نسبيا بفواصل غرضية Thematical عدة . قارن : أولمان Untersuchungen, p. 33 .
(٢٩) يلاحظ ابن قتيبة (الشعر ٩٠) أن أحدهم قرأ قرآن ، خطأ فى رأيه (ويمكن أن تصحّ طبقا لمندور : النقد ٤٣) .
(٣٠) البيان ٦٧/١ - ٦٩ .
(٣١) قارن ص ٦٧ . كذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر .
(٣٢) البيان ٢٠٦/١ .
(٣٣) السابق ٢٢٨/١ .
(٣٤) نفسه ١٣٩/١ .
(٣٥) عن الإيطاء ، انظر : لسان العرب : وطأ .

EL s.v. " Kafiya" (S.A. Bonebakker), Braunlich, 'Versuch', pp.254-59, Gaudefroy-Demombynes in Ibn Qotaiba, Introduction, p.78n. 113.

(٣٦) انظر عنه : ابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ، والمرزبانى : معجم ١٣١ وما بعدها ، وڤك : العربية ٧١ وما بعدها .
(٣٧) الجاحظ : البيان ٢١٥/٢ ؛ وابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ؛ والجرجانى : الوساطة ٩ ؛ وفك : السابق ٥٥ .
(٣٨) المرزبانى : الموشح ٢٤ .
(٣٩) الأغانى ٣٥١/١٤ ، والمرزبانى : الموشح ٢٤ .
(٤٠) استخدمها الشعراء القدماء ، مثل الأعشى (قارن : الجاحظ : البيان ٢٢٨/١) ، بمعنى «القصيدة المأثورة» epigramatic ؛ قارن بلاشير "Deuxieme Contribution" ص ١٤٤ . وعن الإهداء فى الشعر القديم انظر بلوخ Bloch: القصيدة Qasida، ١١٧ - ٢١ ؛ جاكوبى Studien ص ٨٤ ، ٩٧ ، ٩٩ .
(٤١) بن شيخ Poetique arabe p. 145 يعدّ أكثر من ثلاثين قصيدة لأبى تمام ؛ وقد عددتُ للبحترى أكثر من أربعين .
(٤٢) Gibb, 'Arab Poet and Arabic Philologist', p.578.
(٤٣) أمثلة عدّة فى Braunlich, 'Versuch', pp.254-59.
(٤٤) الحاتمى : حلية ٢٠٥/١ . ويقوم البيت الأول للنابغة (كليني لهمّ . .) شاهدا على حسن الابتداء فى مصادر عدة : ابن قتيبة : الشعر ٦٦ ، عيون ١٩٢/٢ ، وابن المعتز : البديع ٧٥ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٨/١ ، ٢٤١/٢ ؛ والخطابى : بيان ٦٢ ؛ والمرزبانى : الموشح ٣٢ ؛ والمرغينانى : محاسن ٩٥ ، وابن أبى الإصبع : تحرير ١٦٨ ؛ والحلبى : حُسْن ٩٤ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٤ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٢ ؛ وابن حجة : خزانة ٣ ، الخ . و[المصادر] نفسها متاحة لبيت امرىء القيس ، مطلع المعلقة (انظر ، مثلا ، العسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ والآمدى : الموازنة ٥٣٦/١ ؛ والأغانى ٤٦/٢٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٨/١ ، وأسامة : البديع ٢٨٦ ؛ وابن أبى الإصبع : تحرير ١٦٩ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١١ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٤ ، وشروح التلخيص ٥٣١/٤) .
والأبيات الثلاثة الباقية (بيت النابغة : يا داريّة . ومطالع علقمة للمفضليتين ١١٩ ، ١٢٠) . ولم أجد فى مكان آخر شواهد كهذه على الابتداء . وفى خبر آخر فى الحلية (٢٠٦/١) يذكر أبو عمرو بيتين لامرىء القيس (قفانبك ، ألاعم صباحا) بوصفهما أحسن مطلعين فى الجاهلية .
(٤٥) الحلية ٢٠٧/١ ؛ قارن : Bonebakker, Materials, p.77 . ويمكن أن نجده أيضا فى المرزبانى : الموشح ٢٨ . والبيت فى ديوانه ، ط . محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٥٣ .
(٤٦) فى الفصل الخاص بالمراثى فى الحلية (٤٤٢/١) يجد «ما يتبع» بالأبيات السبعة التالية . وتحذف «وتبعا» من نور القبس ص ٢٨ .
(٤٧) مثلا ، ابن قتيبة : الشعر ٦٥ ، ٢٠٧ ، وعيون ١٩٢/٢ ؛ والقالى : ذيل الأمالى ٣٤ ؛ وابن عبد ربه : العقد ٢٦٥/٣ ؛ والحاتمى : الموضحة ١٧٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ والخالديان : أشباه ٣٤١/٢ وما بعدها ؛ والثعالبى : إعجاز ١٣٩ وما بعدها ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٩/١ ؛ وابن عزرا ؛ محاضرة ٢٧٦ ؛ وابن قيم الجوزية : فوائد ١٤٠ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٣ .
(٤٨) ابن قتيبة : الشعر ٢٠٧ ؛ قال الأصمعى : « لم أسمع قط ابتداء مرثية أحسن . . . » ؛ قارن ابن قتيبة : عيون ١٩١/٢ وما بعدها ؛ القالى : ذيل ٣٤ ؛ والمرزبانى : نور القبس ١٤٦ ؛ والخالديان : أشباه ٣٤١/٢ .
(٤٩) الحلية ٩٤ ؛ قارن Bonebakker, Materials, pp.76 F. . والبيت مطلع مرثية شهيرة لأبى ذؤيب (المفضليات رقم ١٢٦ ، وقارن GAZ, ii, 256) .
(٥٠) Bone bakker, loc. cit. and 'Poets and Critics' p.110.
(٥١) Materials, pp.19ff.
(٥٢) يثير بونبيكر شكوكا مشابهة عن لفظة ابتداء فى خبر يعود إلى ابن الأعرابى (Materials, p.21) .
(٥٣)* الجاحظ : البيان ١١٦/١ ؛ الحصرى : زهر ١٤٦ ؛ قارن : «ابن المدبر» : العذراء ، ط . كرد ٢٣٦ ، ط . مبارك ٢٢ ؛ الراغب : محاضرات ٨٢/١ ، البغدادى : قانون ٤٢٢ .
(٥٤) GAZ, ii, 517.

(٥٥) الصولى : أخبار أبى تمام ٦٥ ؛ وقارن المرزبانى : نور القبس ٢٨ وما بعدها ؛ والحاتمى : الموضحة ١٧١ ؛ والحلية ٢٠٩/١ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٣٢٥ ، ٤٥٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٤٩/٢ ؛ وابن عزرا : محاضرة ٢٧٦ ؛ وابن الأثير : المثل ١٠٤/٣ .

(٥٦) B. Lewin in EI² s.v. 'al-Asmai'.

(٥٧) الجاحظ ؛ البيان ٣٢٠/٢ : «قال الباهلى : قيل لأعرابى : ما بال المراثى أجود أشعاركم ؟ قال : لأنا نقول وأكبادنا تحترق» .

(٥٨) الحاتمى : الحلية ٢٠٧/١ ؛ وهو شاهد على حسن الابتداء أيضا فى بديع ابن المعتز ٧٦ ، والقرطاجنى : منهاج ٣١٢ .

(٥٩) ابن الجراح : الورقة ٨ .

(٦٠) Jacobi, Studien, pp.49-53.

(٦١) عن الذات فى الشعر العربى راجع .
Stetkevych, 'The Arabic Lyrical Phenomenon' pp.71ff

(٦٢) راجع . Bloch, 'Qastda', p.115 .

(٦٣) الديوان ٢٧٠/١ ، والآمدى : الموازنة ٢٩٨/٢ ، وقرأ : دَعْ عنك هذا .

(٦٤) الأغانى ٢٣٧/٧ .

(٦٥) الحلية ٢١٧/١ . بونبيكر Materials، ٨١ وما بعدها .

(٦٦) اقرأ (مع القطانى) وتحمَّل أظعان (قارن ثعلب : قواعد ٦٠) .

(٦٧) Alwardt, Divans, p.97 . وهذا البيت يقوم شاهدا على الخروج أو الاستطراد فى ابن المعتز : البديع ٦١ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٧ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤١٥ ، ٤٧٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٠/٢ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ قارن : (Von Grunebaum, Document, p.46) ؛ وابن بسام : الذخيرة ، ق ١ مج ٣٩٠/٢ ؛ وأسامة : البديع ٧٦ ، ٢٨٨ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٦ ؛ وابن أبى الأصبع : تحرير ٤٣٤ ؛ والعلوى : الطراز ١٨٠/٣ ؛ والحسينى : نضرة ١٠٨ ؛ وابن حجة : خزانة ١٨٦ ؛ والسيوطى : عقود ١٧٤ ؛ والعباسى : معاهد ٢١٣/٢ ، والشريشى : شرح ٣٨٠/٢ . وهى فى الحلية شاهد على الاستطراد أيضا (١٦٥/١ ؛ قارن : بونبيكر Materials ٦٢) .

(٦٨) فى عيار الشعر ١١٢ شاهدان للأعشى وحده ، وفى قواعد ثعلب ٦١ واحد للأعشى ، ويمكن أن نجد [فيه] أبيات ذى الرمة وحاتم (ص ٦٢) . وهذا البيت الأخير فضلا عن ذلك فى البغدادى : قانون ٤٥٠ ؛ والتبريزى : الكافى ١٨٨ .

(٦٩) Materials, p.82.

(٧٠) استخدمها زهير أيضا ، كما فى شطرة «دَعْ ذا ، وعدِّ القول فى هرم» ؛ قارن : الأغانى ٩٠/٦ وما بعدها ، حيث يتصل به أن المهدى عبر عن عَجَبه من وجود هذا البيت فى مطلع قصيدة . فغامر المفضل حلاً لهذا بالقول بأن الأبيات المتقدمة خططها الشاعر لكن لم ينجزها ، وتفهم ، فى حين حل حماد الراوية القضية فى بساطة بأن نحل نسيبا قصيرا وادعى أصالته (قارن Jacobi, Studien, p.17) .

(٧١) عن ثمامة ، انظر الأغانى ٦/٤ ، ١٦ ، ٢٣١/٥ ؛ والجاحظ : البيان ١٠٥/١ وما بعدها ، والبخلاء ٢٨٥ .

(٧٢) الجاحظ : البيان ١٠٦/١ ؛ والعسكرى : مصون ٢١٣ يقرأ : قد عصى عليه بعد طلبه له (وتنسب الكلمات لسهل بن هارون) ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٩ يقرأ : يتلمَّس وقد استعصى عليه بعد طلبه .

(٧٣) البيان ٢٢٥/١ . والمعنى الأصلى للفظة تخلّص تشير إلى «تخليص النفس من المصاعب فى مواجهة خصم أو منافس» . انظر ، مثلا ، البيان ١٩٢/١ ، ٢١٢ ؛ والأغانى ٨١/٨ . واستخدمت بلا تحديد فى وصف الفصاحة ، وربما يمكن ترجمتها إلى « المهارة dexterity» أو « تعدد المواهب versatility» ، (قارن البيان ١٩١/١) .

(٧٤) ديوان أبى تمام ٤٣٤/٤ ، وأقتبستُ ترجمة جرونيباوم .Documents p. 46 .

(٧٥) الصولى : أخبار أبى تمام ٦٨ وما بعدها . قارن له : أخبار البحترى ٥٩ ؛ والأغانى ٤٨/٢١ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٦ ؛ والحاتمى : حلية ١٦٣/١ وما بعدها ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٥ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٠/٢ ؛ والمرغينانى : البديع ١٧ ؛ والشريشى : شرح ٣٧٩/٢ ؛ وياقوت : إرشاد ٢٢٧/٧ وما بعدها . وغالبا ما تقتبس الأبيات شاهداً على الاستطراد ، مثلا : العسكرى : الصناعتين ٤١٥ ؛ والحصرى : زهر ١٠٨٤ ؛ والباخرزى : دمية ١٢٧/١ ؛ وأسامة : البديع ٧٨ ؛ وابن بسام : الزخيرة ق ١ مج ٣٨٩/٢ ؛ والحلبى : حُسْن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والزنجانى : معيار ٧٨ ؛ والعباسى : معاهد ١٣٠/١ .

(٧٦) انظر معظم المصادر المذكورة فى الهامش السابق ؛ حيث تتلو أبيات البحترى أبيات أبى تمام ؛ وقارن بالإضافة إليها الباقلانى : إعجاز ٢٢٩ ، والخفاجى : سرّ ٢٥٤ ؛ وديوان البحترى ١٧٤٥ (البيت ١٨ مع مراجع إضافية) . وينبغى تصحيح ترجمة جرونيباوم (Document pp.47, 100)، انظر J. Kramer in Orientalia (1954) 204 .

(٧٧) ابن رشيق : العمدة ١٥١/٢ ؛ راجع Goldziher, 'Bemerkungen', pp.381-84 وعطوان : مقدمة ١١١/١ ، ٢٣٣ وما بعدها .

(٧٨) ص ص ٢١١ - ١٣ ، حيث تقف بين المنتقيات وليس بين المراثى . راجع أيضا الأغانى ٧/١٠ - ١١ ؛ وابن قتيبة . الشعر ٧٥٠ وما بعدها .

(٧٩) ابن قتيبة : الشعر ١٢٨ ، وراجع العسكرى : أوائل ٣٤٥ .

(٨٠) ابن رشيق : العمدة ٩٠/١ . وهى نفسها ، باختلافات قليلة ، فى السيوطى : المزهر ، ٤٨٤/٢ . ومبتكر الرجز ، طبقا لمحمد بن حبيب (ت ٨٦٠/٢٤٥ ؛ الأغانى ٢٩/٢١) وابن قتيبة هو الأغلب العجل . راجع العسكرى : أوائل ٣٤٤ ، وابن رشيق : العمدة ١٨٩/١ ، و32 ، Ullmann, Untersuchungen

(٨١) ابن سلام : طبقات ٤٦ ؛ وراجع ابن قتيبة : الشعر ١١٠ ؛ والسيوطى : المزهر ٤٧٨/٢ وما بعدها .

(٨٢) السيوطى : المزهر ٤٧٧/٢ ، عن أمالى ثعلب .

(٨٣) ابن سلام : طبقات ٣٠٥ مع شواهد من شعر الفرزدق (أيضا فى الأغانى ٣٠٥/٢١ وما بعدها) ، راجع ص ص ٣٤٩ - ٥٥ لشواهد من جرير ، وص ص ٤٢٥ وما بعدها من مقلّدات الأخطل وعن مصطلح (بيت) مقلدٌ انظر : السيوطى : المزهر ٤٩١/٢ .

(٨٤) راجع أيضا الحيوان ٧/٣ ، ١٥٣/٥ ومابعدها وعن موضوع تداول الجد والهزل لتجنب الملل راجع Rundgren, 'Arabische literatur ,pp. 111—20, Pellat, art. 'al-Djidd was l-hazi (الجد والهزل) in EI (الجد والهزل فى mlehgju Seriousmess and Humour in Early Islam صدر الإسلام) Islamic Studies, 2 (1963) 353-62 Ch. Pellat. Etudes sur l'histoire socio-culturell. وأعيد نشرها فى المرجع الأجنبى .

(٨٥) السيوطى : الإتقان ١٧٨/١ (ولا أدرى عن أى أعمال الجاحظ أخذ) .

(٨٦) راجع A. Neuwirth, 'Einige Bemerkungen zum besonderen sprachlichen und literarishen charakter des koran'xix. Deutscher Orientalist-entag (Freiburg, 1975). Vortrage, (Z DMG, Suppi. III, 1) p. 738.

(٨٧) البيان ١١٦/١ ؛ والحيوان ٩٢/١ ؛ وراجع ابن قتيبة : أدب ١٨ وما بعدها ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٦/١ ؛ والعسكرى : الصناعتين ١٩٨ ؛ والكلاعى : إحكام ٩٠ ؛ وأسامة : البديع ١٨٢ .

(٨٨) البيان ١٣/٢ ؛ وراجع ٩/٢ ، ٢٠٤/١ ، وابن قتيبة : الشعر ١٤٤ الخ .

(٨٩) الحيوان ٩٨/٣ ؛ وراجع : البيان ٢٠٧/١

(٩٠) البيان ٢٠٦/١ ؛ وراجع ابن المعتز البديع ١ ؛ ما بعدها والآمدى : الموازنة ١٨/١ ، Heinrichs, Arabische Dichtung p. 30.

(٩١) البيان ٦٧/١ ؛ راجع العسكرى : مصون ٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢٥٧/١ .

(٩٢) الملاحظة التالية عن الاستشهاد بالبيتين ٥١ - ٥٢ من معلقة لبيد ؛ شاهداً على المقولة الثانية . وربما كان أشهر شاهد على المقولة الأولى مرثية أبى ذؤيب (المفضلية ١٢٦ ، الأبيات ٣٧ - ٥٠) .

(٩٣) توفى حوالى ٢٣٥ هـ/٨٥٩م ، راجع GAZ, ii, 559f. Bencheikh- 'Lecenacle poetique, pp. 42 ff.

(٩٤) الصولى : أخبار أبي تمام ٦١ ، وراجع الأغانى ٣٨٥/١٦ الذى يقرأ اتساق بدلا من استواء .

(٩٥) الأغانى ٣٧٠/٢ وراجع ١١٦/١ حيث يستشهد الزبير بعمه مصعب فى هذه النقطة (لكن وصف القصائد ناقص ، مع ذلك) .

(٩٦) الأغانى ١٢٠/١ وعن مصعب (ت ٢٣٣/ ٨٤٨) انظر GAL SI,212

(٩٧) Hassanein, Linguistic Criteria, p.10. Schwarz Der Diwan, iv, 42f.) وهو لا يترجم هذا المصطلح حين يناقش هذه الفقرة .

(٩٨) مفاتيح ٧٧ ؛ راجع .Basworth 'Abu' Abdallah, p.162

(٩٩) فى مواد البيان لعلى بن خلف حيث يدخل الانتقال فى العيوب الأسلوبية (راجع بونبكير AFatimid Manual, p.303, Saleh, Une source, p.198) رواية أكثر اتساعاً إلى حد ما لنص الخوارزمى . (اتصال شخصى بالبروفيسير بونبكر)

(١٠٠) الأغانى ١٢٥/١ وما بعدها وفى ديوان عمر (ق ٢ ، ح ١٨١/١) بيت إضاق .

(١٠١) إذا ربط الانتقال بالتقلة يمكن أن يجد المرء عونا فى حقيقة أنها فى قائمة مصعب المكتوبة فى سجع مزدوج إلى حدّ ما ، مسبوقة بعفة المقال .

(١٠٢) Lecomte Ibn Qutayba, pp. 89f.

(١٠٣) Noldke Beitrage, pp. 18-20, Gaudefroy-Demombynes, in Ibn Qataiba, Introduction, pp. 13f., Huart, Arabic literature, pp. 10f., Nicholson, Literary History pp. 77.f. (quoted in Arberry, Seven Odes, pp. 15f. and Araberry, Arabic potery, pp. gf.), Arberry, Clhassical Persian literature, pp. Gf. Ṭrabulsi, Critique, pp. 71f. Von Grunebaum, Wirklichkeitweite, P.193, Blachere, Vue d'ensewble, p. g.Wie, Introduction, p.27, Wagner, Abu-Nuwas, p.234, Jacobi, Studien, pp.31. Bencheike, Poetique, pp. 116f.

(١٠٤) عن أهمية القصيدة الأموية بوصفها نموذجا لوصف ابن قتيبة ، انظر Re-nate Jacohi, The Camel. قسم الجمل فى قصيدة المديح (تحت النشر ، قدمت بحثا فى Section of the Pamegurical Ode ندوة عن الشعر العربى القديم ، كمبردج ، يوليو ١٩٨١) .

(١٠٥) انظر أبو ديب ؛ نحو تحليل بنيوى ١٧٩/١ ومابعدها ، و Von Grunebaum Wirklichkeit Weite, pp. 194f ، الذى يخمن أن ابن قتيبة لم يستفد المعانى الممكنة من أجل وضوح مخططه .

(١٠٦) قويلت تجربة لأبى تمام ، الذى بدأ مدحة للمأمون بلا نسيب برد فعل من عثمان بن المثنى (ت ٢٧٣/ ٨٨٦) : « شعر جيد لكنه يفتقر إلى البداية » . عندها أضاف أبو تمام ثلاثة عشر بيتا نسيبا (طبقا للتكملة المنسوبة لابن الأبار ، واستشهد بها ابن الداية : تاريخ النقد ٢٧٢ ؛ راجع ديوان أبى تمام ١٥٠/٣ وما بعدها .

(١٠٧) Blacher, Histoire, p. 378

(١٠٨) أبو ديب : السابق نفسه ، عن مونرو .Oral Composition, p. 42

(١٠٩) ابن قتيبة ، الشعر ٦٦ ، والأبيات منسوبة لكثير ، ولابن الطثرية ، وكعب بن زهير ، وآخرين . انظر ديوان كثير ١٨٨ ، ٥٢٥ وديوان كعب ١٤٠ - ٤٢ والمقطوعة فى مصادر عدة .

(١١٠) ص ١٣ من هذا المقال .

(١١١) Lecomte, Ibn Qutauya, pp. 417f.

(١١٢) استشهد بها حازم الأصفهانى فى مقدمته لديوان أبى نواس ١٨/١ ؛ وراجع الصولى : أخبار البحترى ١٣٥ وما بعدها .

(١١٣) على سبيل المثال ، ضيف : البلاغة ٦١ ، وطبانة : البيان ١٢١ ؛ مندور : النقد ٣٧٧ وما بعدها ، حسين : أثر ٢٢٢ ومابعدها ، ٢٢٨ ، Noldeke in ZDMG44 (1890) 711, Trabulsi, Critique, pp.81-83.

(١١٤) انظر عبد التواب فى مقدمة قواعد ثعلب ١٣ ، عباس ، تاريخ النقد ٨٣ . Bonebakker, Materiads 81f.

(١١٥) «رسالة ثعلب» وراجع له Arabische Dichtung ٢٥ - ٣٠ (وللتصحيح ، انظر له .Literary Theory, pp. 39f وراجع -Schoel 10er, Einleitung - ١٢ ؛ وطبانة : دراسة ١٩٣ ؛ وحسين : أثر ٢٢٩ وما بعدها ؛ وعباس : تاريخ النقد ٨٦ .

(١١٦) قواعد ؛ ٣٥ وفى مكان آخر ، تدخل هذه الأصول الأربعة فى قائمة بأصول الكلام (ابن قتيبة : عيون ٤٦/١ ؛ وأدب الكاتب ١٨ (وراجع ص ٤) .

(١١٧) Arabische Dichtung, P.20.

(١١٨) Literary Theory', p. 40 note 95.

(١١٩) الجاحظ : البيان ١٥٣/١ - ٥٥ وابن عبد ربه : العقد ٢٧٢/٥ ، والحاتمى : الحلية ٣٢٤/١ .

(١٢٠) انظر ، مثلا ، المرزبانى : الموشح صفحات ٢٣ (يستشهد بأحمد بن محمد العروضى انظر عنه الصفدى : الوافى ٣١٨/٨ وما بعدها ، ٣٦ ، و٤٠٥ حيث يستشهد بأبى بكر الصولى) و٤٩ (حيث يستشهد بعلى بن هارون بن المنجم) .

(١٢١) المرتضى : أمالى ١٧٧/٢ وما بعدها ، وفى دحض حجة ثعلب اعتمد المرتضى بوضوح على القطعة كلها .

(١٢٢) طبقات ٢٧٧ ؛ وراجع صفحات ٤٧ وما بعدها ، و٨٠ .

(١٢٣) لفظة « صيغة Figure » تستخدم هنا بمعنى حرّ ؛ ففى البديع ، حسن الابتداءات «بعض محاسن الكلام والشعر» انظر ص ٥٨ .

(١٢٤) فى رسالة عن شعر أبى تمام ، استشهد بها المرزبانى (الموشح ٤٧٠ - ٤٩٠) انتقد ابن المعتز (ص ٤٧٤) « خَشُنْتِ علىّ أخت بن خشان » . . بوصفه مطلعا رديئا ، وهو فى المصادر المتأخرة عادة شاهد على شكل للجناس مرفوض . والبيت نفسه أطلق عليه محمد بن داود الأصفهانى المعروف بابن الجراح (ت ٢٩٦/ ٩٠٨) ، مطلعا قبيحا ، انظر الموشح ٤٦٦ .

(١٢٥) أعلاه ص . وينبغى أن يذكر بالمناسبة أننى ، كبونبيكر .Reflections, p 207n.67) ، لا أرى رابطا بين حسن الابتداءات عند ابن المعتز وقول لشبيب بن شيبة عن جودة الابتداء (الجاحظ : البيان ١١٢/١) . مثل آخرين (العسكرى : الصناعتين ٤٦٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٦/١ ؛ وابن عزرا : محاضرة ١٧٨ - ٨٠ ، وضيف : البلاغة ٧٣ وما بعدها) .

(١٢٦) المطلع « خَشُنْتِ على . . » كما رأينا كان قد انتقد بالمثل لافتقاره إلى رخامة الصوت .

(١٢٧) انظر آربرى Arabic Poetry, pp. 30f ؛ والحماسة ٤٩ - ٥٤ ؛ وقدامة : نقد ١١٦ ؛ والجاحظ البيان ٦٨/٤ ؛ وابن طباطبا : عيار ٦٦ وما بعهدها ؛ والإبشيهى : المستطرف ١٣٢/١ وما بعدها . وفى أعمال متأخرة عن البديع يُستشهد بالبيت على الاستطراد : العسكرى : الصناعتين ٤١٥ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ ؛ والحاتمى : الحلية ١٦٤/١ (راجع بونبيكر Materials ٦٤) ؛ وابن رشيق : العمدة ٣٩/٢ ؛ والحصرى : زهر ١٠٨٦ وابن بسام : الزخيرة جـ١ ق ٣٨٨/٢ ؛ وأسامة : البديع ٧٦ ؛ وابن أبى الأصبع : تحرير ١٣٢ ؛ والشريسى : شرح ٣٨٠/٢ ؛ والعلوى : الطراز : ١٧/٣ ؛ وابن القيم : فوائد ١٣٦ وشروح التلخيص ٣١٥/٤ ؛ وابن حجة : خزانه ٥٥ ؛ والحلبى : حسن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والعباسى : معاهد ١٣٠/١ ، Freytag, Darstellung, pp. 33, Mehren, Rhetorik, p.130, etc.

(١٢٨) العسكرى : الصناعتين ٤١٤ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ وابن أبى الإصبع : تحرير ١٣١ ؛ والبغدادى : قانون ٤٤٩ ؛ وأسامه : البديع ٧٦ ؛ وابن حجة : خزانة ٥ ؛ والحلبى : حسن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٦ ؛ وابن جابر : معيار ٤٩ ؛ والزنجانى : معيار ٧٨ ؛ والرونىدى الوافى (عن ابن الداية تاريخ ٤٤٩) .

(١٢٩) فى سيرة ابن هشام ١٦/٢ - ١٨

(١٣٠) Schaeler, Naturdichtung,

(١٣١) عن هذه المصطلحات انظر Schoeler Einteilung p. 12f.

(١٣٢) راجع .Schoeler, op. cit, p.15

(١٣٣)نقد ٣٧ ، وراجع الصفحات ٢٩ وما بعهدها و٥١ و٥٢ وما بعدها . وأبيات الحطيئة استشهد بها الحاتمى الحلية ٣٤٠/١ وما بعدها) ؛ وابن رشيق (العمدة ١٣٧/٢) ، وكلاهما يضيف التعليق نفسه مع بعض الاختلافات .

(١٣٤)يناقش الأبيات ٣ ، ٥ ، ٨ - ١٠ ، ١٦ ، ١٥ - ١٦ ، ٢١ ، ١٤ ، ١٢ من القصيدة بترتيبها فى الحماسة .

(١٣٥)نقد ١٧ فى تناقض ، يُتسامح مع الأخطاء العروضية فى بيت أو بيتين (ص ١٠٧) .

(١٣٦)انظر لسان العرب ، مادة ضمن .

(١٣٧)استخدمها البلاذرى (ت ٨٩٢/٢٧٩ ؛ راجع العسكرى : مصون ١٠ وما بعدها) ومعاصرو قدامة إسحق بن ابراهيم (البرهان ١٤٦ ، « نقد النثر ١٠٠ ») ، وابن كيسان (تلقيب ٥٧ وما بعدها) ، والصولى (انظر المرزبانى : الموشح ٤٠٤ وما بعدها) .

(١٣٨) البيان ٩٣/١ ؛ وراجع Pellat, Gahiz et la litterature comparee, p. 104, Pellat, Al- Gahiz et les peuples du sous- continent, p. 544

(١٣٩) القراءة مضمر ، التى صدق عليها مخطوط ، ربما ينبغى أن تُتبَنّى .

(١٤٠) Formand Structure, pp. llf.

(١٤١) السابق ١٢ .

(١٤٢) السابق ١٣ وما بعدها .

(١٤٣) البرهان ١٣٥ وما بعدها ؛ راجع Schoeler, Einteilung, pp. 16—21, Tarabulsi, Critique, p. 217.

(١٤٤) Einteilung, pp. 20f

(١٤٥) انظر ، على سبيل المثال ، Von Grunebaum, Kritik, p. 45, Burgel, Die ekphrastischen Epigramm, p. 228.

(١٤٦) Heinrichs, Literary Theory, p. 47.

(١٤٧) التصحيح الذى يقترحه المحققون مَرْفوع ، غير ضرورى .

(١٤٨) مخض ، إسماعيل : الأسس ٢١٨ ، يقرأ فحضر . وعند البغدادى ، الذى اقتبس هذه الفقرة (قانون ٤٦٥) ، يَمحض ، لكن تبدو يمحض مفضلة هنا . وراجع للاستعارة المخوضة churning metaphor ابن خلدون فى سيرته الذاتية (عن مقدمة روزنتال للمقدمة ص liii) .

(١٤٩) عياره . انظر بن شيخ : السابق ١١٩ - ٢١ ، وإسماعيل الأسس ٢١٨ - ٢٠ ، وعباس : تاريخ النقد ١٣٦ - ٣٨ ، وسلام : تاريخ النقد ١٤٨/١ - ٥١ . وفقرات متصلة قليلا أو كثيرا [بهذه] فى العسكرى : الصناعتين ١٤٥ ، والبغدادى : قانون ٤٦٥ ، والحسينى : نضرة ٣٨٩ وما بعدها ، وشمسى قيسى : معجم ٣٢٨ وما بعدها .

(١٥٠) عيار ١٢٤ ؛ راجع بن شيخ : السابق ١٢٣ ، والمرزبانى : الموشح ٣٧٠ ، والحسينى نضرة ٤٤٨ ، وبونبيكر : ملاحظات على كتاب نضرة الإغريد : ٢٠ وما بعدها .

(١٥١) لا ينبغى أن يفهم هذا على أنه يعنى أن ترتبط نهاية القصيدة ببدايتها ، لتأخذ القصيدة بناء تماثليا symmetrical أو دائريا . وعلى الرغم من أن [الجملة] توسِّع من معنى«الاشتباه » ، « المماثلة » ، فينبغى أن تفسَّر على ما يحتمل على أنها « التواصل » (من البداية إلى النهاية) ، شاملة صلابة الأسلوب واستواءه ؛ راجع حسنين Linguistic Criteria p. 179

(١٥٢) مفرغة إفراغاً ؛ استخدمت العبارة من قبل ، انظر أعلاه ص ٢٣ . وفى حين يتحدث الجاحظ عن البيت (حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، البيان ٦٧/١) ، يمدّ ابن طباطبا هذا الطلب إلى القصيدة ، كما حدث فى الأزمنة الحديثة.(J.M.Lotman, Die structur Literarischer Texte, Liers. Von Rolf- Dietrich Keil, Munchen, 1972, pp. 84, 248).

(١٥٣) عيار ١٢٦ وما بعدها ؛ راجع بن شيخ ؛ السابق ١٢٣ ، سلام : السابق ١٧٧/١ .

(١٥٤) يستشهد ابن طباطبا بالعتابى (من المحتمل أنه توفى ٨٣٥/٢٢٠) الذى قال ، « الشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول » (عيار ٧٨) . ولكن العتابى يتحدث عن الشعر ، وليس عن القصائد ، وهو ما يقوله ابن طباطبا فى هذا السياق . إن أى معنى فى المنثور من الكلام يمكن أن يتحول إلى كلام موزون مقفى ، والعكس ¾ Vice versa وقال ابن أبى طاهر (ت ٨٩٣/٢٨٠) عن قصيدة لذى الإصبع العدوانى : «إنها أشبه بخطبة بليغة منها بقصيدة » (Kister, The Seven Odes, p. 33 ؛ لكن يبدو أنه يشير إلى اضطراب وزنها ، لا إلى بنائها أو مضمونها .

(١٥٥) انظر Sowdel, Le Livre des secretaires, P. 132 (عبد الله البغدادى : كتاب الكتّاب ، أقدم عمل معروف عن كتاب الرسائل) ؛ والصولى : أدب الكتّاب ٧٦ .

(١٥٦) Sourdel, lac. cit,ac. cit, see K. Jahn, Van friihislamischen Briefwesen, Archir Drientalni, 9 (1937) 165f, Galdziher, Abhamdlungen, i, 60 nate, ii, 76, Freimark, Das Varwort, pp. 26f.

(١٥٧) تحقيق كرد على ص ٢٣٤ ، تحقيق مبارك ص ١٧ ؛ راجع ابن عبد ربه العقد ١٨٤/٤ .

(١٥٨) راجع ابن عبد ربه : العقد ١٧٤/٤ .

(١٥٩) تحقيق كرد (٢٣٦ ، مبارك ٢٢ .

(١٦٠) ياقوت : إرشاد ٢٨٥/٦ ؛راجع ابن النديم : الفهرست ١١ .

(١٦١) مثلا ، قصيدةلعبد الشارق من ١٥ بيتا (عيار ٦٢ وما بعدها) ، راجع الحماسة ٢١٨ - ٢٢ ، المرزوقى شرح ٤٤٢/١ - ٥٠ ، الخالديان : الأشباه ١٥٢/١ وما بعدها . وأطول قصيدة فى الكتاب ، قصيدة الأعشى من ٧٥ بيتا (ديوان الأعشى ١٠٥ - ١٠)تقوم شاهدا على الأشعار « الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلّفة النسج ، القلقة القوافى » (عيار ٦٧) . وابن طباطبا يقتبس القصيدة كاملة كما يقول ، ليبيّن أن التكلف ظاهر فيها كلها إلا فى ستة أبيات (ص ٧٤) .

(١٦٢) على سبيل المثال ، من قصيدة لأبى قيس بن الأسْلت ، منها ٢٤ بيتا فى المفضليات (رقم ٧٥) ، يقدم فحسب الأبيات ١ - ١٤ ، ١٦ - ١٨ (العيار - ٥١ وما بعدها) ؛ وقصيدة السموأل ، التى أشير إليها من قبل (عزاها ابن طباطبا إلى عبد الملك الحارثى) منها ٢٢ بيتا فى الحماسة ، ممثلة بالأبيات ٣ - ١١ ، ١٥ - ٢٠ (ص ٦٦ وما بعدها) .

(١٦٣) الأبيات ٤٦ ، ٤٨ - ٤٩ ، ٤٧ ، ٥٠ - ٥٢ ، ٥٥ - ٥٧ من الرواية التى استخدمها الزوزنى فى شرحه للمعلقات .

(١٦٤) فى النسخة التى اعتمد عليها ابن الأنبارى والتبريزى فى شرحيهما للمعلقات ترتيب الأبيات ٥٦ - ٥٧ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٥٥ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٢ .

(١٦٥) انظر الهوامش ١٢٨ ، ١٦٢ .

(١٦٦) العيار٤٣ ؛ وراجع العسكرى : الصناعتين ١٥٣ .

(١٦٧) ديوان الأعشى ١٢٧ وما بعدها ؛ وراجع ابن سلام : طبقات ٢٢٥ وما بعدها ؛ وابن قتيبة : الشعر ٢٦١ ، والأغانى ٣٣٤/٦ ؛ ١١٩/٩ ؛ ١٢٠/٢٢ ؛ والحاتمى حلية ٣٦٦/١ وما بعدها ؛ وابن أبى الإصبع تحرير ٤٦٠ وما بعدها ؛ والقرطاجنى : منها ج ١٠٥ وما بعدها ؛ والراغب : محاضرات ١٨١/١ .

(١٦٨) ينبغى أن نقرأ فالظهر ضمير الهاء ، بدلا من فالضمر ضمير الهاء ؛ راجع الحلية ٣٦٧/١ .

(١٦٩) ويفتتح الزبير بن بكار ، بالمثل ، « اختصار الخبر » عند عمر بن أبى ربيعة (الأغانى ١٢٠/١) .

(١٧٠) توفى ٨١٥/٢٠٠ ؛ انظر ، مثلا الصولى : الأوراق ؛ وأخبار الشعراء ٤٦ - ٥٠ .

(١٧١) هذا هو الشاهد الثانى فى العملين . والبيت فى القصيدة الطويلة التى أوردها كاملة فى العيار (ص ٧١) . وليس ثمة دلالة على أن طباطبا عرف قواعد ثعلب .

(١٧٢) الحاتمى : الحلية ٢١٧/١ ، وبونبيكر Materials ٨١ وما بعدها . ولهذا فمن المحتمل ، كما يقول بونبيكر ، أن ابن طباطبا عرف هذا الخبر .

(١٧٣) العيار ١١٣ ؛ ويبدأ بيت زهير بواو رُبَّ (انظر Hamori, on the Art, ١٠٦ - ١٢ عن وظيفة واو رُبَّ علامةً على الانتقال [التخلّص]) .

(١٧٤) ينبغى ملاحظة أن الشاهد على هذا النمط فى العيار : بيتَ زهير ، هو فى الحقيقة رواية مختصرة للنمط الثانى ، مضغوطين فى بيت واحد . ويجرى [كالتالى] :

وأبيض فيّاض يداه غمامةً
على مُعتفيه ما تغيبُ نوافِلُه

ألوار : Divans ص ٩٣ البيت ٣٠) .

(١٧٥) أصغر الشعراء الذين استشهد بهم البحترى وأبو الغمر (هكذا بدلا من أبى الغَمْر) وهارون بن محمد الرازى ، الذى توفى بعد ٢٧٠ / ٨٨٤ (العيار ١١٨ ؛ انظر GAZ ٦٤٣/٢) . وثمة بيتان من القصيدة نفسها فى ابن أبى عون : تشبيهات ١٦٤ ، وابن المعتز : البديع ٣٢ (وكلاهما يغفل ذكره) ، والتالى : الأمالى ١٧٩/١ (وينسبها إلى أبى الغمر الجبلى) . ولم أستطع أن أتحقق من شخصية وهب الهمدانى العيار ١١٧ ، وراجع بونبيكر Materials ص ٨٦ ، ٣١٦) . وله أبيات أخرى فى محاضرات الراغب ١٩١/١ ، ٢٢١ (وهيب الهمدانى) ، ٣٣١ ، ٣٦١ ،٢ ، ٢٧/٢ ، ٦٦ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ . وياقوت (معجم الأدباء ٩٨٦/٤) يستشهد بمقطوعتين (واحدة فى محاضرات [الراغب] ٣٢٤/٢) منسوبتين إلى وهب بن شاذان الهمدانى . ولا عرفت عبد الرحمن بن محمد الغسّانى (العيار ١١٥ ؛ وراجع العسكرى : الصناعتين ٤٧٩) . وربما كان هو نفسه الغسّانى الذى اقتبست منه المحاضرات مرات عدة (٣٤/١ ، ٢٣٢ ، ٣٥٦ (منسوبة إلى يوسف الجوهرى فى الحصرى : زهر ٧٦٠ ، ٣٥٧ ، ١٧٥/٢)

(١٧٦) ص ١١٤ . وهو يعرف عادة بابن وهيب ، راجع GAZ ٥١٧/٢ . والبيتان فى الأغانى ٨٧/١٩ ؛ والحاتمى : الحلية ٢١٩/١ (راجع بونبيكر Materials ص ٨٥) ؛ والموضحة ٥٠ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٤/٢ ؛ والحصرى : زهر ٧٩٨ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٦١ ؛ والعباسى : معاهد ٧٨/١ ؛ والبيت الثانى أيضا فى الجرجانى : الوساطة ٢٨٠ ؛ والآمدى : الموازنة ٤٦٣/١ .

(١٧٧) العيار ١١٦ ؛ وديوان البحترى ١٢٨٦ . وهو شاهد على التخلص أو الخروج فى الحاتمى : الحلية ٢١٩/١ ، والعسكرى : الصناعتين ٤٧٩ .

(١٧٨) أبيات ابن وهيب :

طَلَلان طالَ عليهما الأمَدُ
دَثَرا فلا عَلَمٌ ولا نَضَدُ
لَبِسا البِلى فكأنما وجدا
بَعْدَ الأحبةِ مثل ما أجِدُ

وأبيات البحترى :

بين الشقيقة فاللوى فالأجْرَعِ
دِمَنٌ حُبِسْنَ على الرياح الأربعِ
فكأنما ضَمِنَتْ معالمها الذى
ضَمِنَتْهُ أحشاء المحبِّ الموجعِ

(١٧٩) Materials, pp. 85 f.

(١٨٠) الحلية ٢١٨/١ - ٢٢٠ . ورواية أقصر فى المنصف لابن وقيع ١٨ .

(١٨١) توفى ٩٠١/٢٨٨ راجع بونبيكر : السابق ٥٠ .

(١٨٢) الحلية ٢١٩/١ ، Materials, p. 85.

(١٨٣) Op. cit., p. 86 note 317.

(١٨٤) ياقوت : إرشاد ٢٨٥/٦ .

(١٨٥) السابق نفسه .

(١٨٦) الحلية ٢١٩/١ وما بعدها ، Materials, p. 86

(١٨٧) ثمة تواز آخرين على بن هارون وابن طباطبا فى التقائهما إلى مقطوعة للشاعرة جنوب [أخت عمرو ذى الكلب] (العيار ١٢٧ ؛ الحلية ١٥٢/١ ، Materials, p. 52

(١٨٨) لأبى الشيص :

أكَلَ الوجيفُ لحومَها ولحومَهم
فأتَوْكَ أنقاضاً على أنقاضِ
لقد أتتك على الخطوب سواخطاً
ورجعن عنك وهنَّ عنه رواضِ

العيار ١١٣ (والقراءة ، عن العسكرى ؛ الصناعتين ٤٧٧ ؛ على الزمان بدلا من على الخطوب ؛ التى تتعارض مع عنه . وفى بيت البحترى نشخة شائعة لمعنى البحث عن ملجأ

آليتُ لا أجعلُ الإعدام حادثةً
تُخشَى وعيسى بنُ إبراهيم لى سَنَدُ

(العيار ١١٧ ، الديوان ٤٩٦ ؛ وهو بوصفه شاهدا على التخلص فى الحلية ٢١٩/١ ، وبونبيكر Materials ص ٨٦ ؛ العسكرى : الصناعتين ٤٨٠) وشكل أكثر أصالة لهذا المعنى (البحث عن ملجأ لا من الصحراء أو الفقر بل من المحبوب) فى بيت الغسّانى ، مقدما الافتخار :

وإنّى جاعلك أن ينال مَقاتلى
فتصيبُ قومك سطوةٌ من مَعْشرى

(العيار ١١٥ ؛ ولم أجده فى أى مكان آخر) .

(١٨٩) ابن وهب ، فى العيار ١١٤ . وانظر الأغانى ٨٨/١٩ وما بعدها ؛ والعسكرى : مصون ١٢٦ وما بعدها ؛ والجرجانى : الأسرار ٢٠٥ ومصادر أخرى كثيرة . وبوصفه شاهدا على الخروج أو التخلص ؛ فى الحاتمى ؛ الحلية ٢١٨/١ (بونبيكر Materials ٨٣) والموضحة ٤٤ وما بعدها ؛ والآمدى : الموازنة ٣٢٩/٢ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٨ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ ؛ والحصرى : زهر ٦٥٢ . والمرغينانى البديع ١٦ ؛ والخفاجى : سرّ ٢٥٣ ؛ والبغدادى : قانون ٤٥٢ وما بعدها ؛ وابن الأنبارى : لمح ٦٠٤ ؛ والحسينى نفسرة ١٨٩ ؛ والتبريزى : الكافى ١٩٠ وما بعدها ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣٢٢ ؛ والزملكانى : تبيان ١٨٤ ؛ وشروح التلخيص ٥٤٢/٤ .

(١٩٠) قراءة الديوان : لشاربهاالعيار ١١٧ ؛ ديوان البحترى ٧٥٩ . وشاهداً على التخلص فى الصناعتين ٤٨٠ ؛ والحاتمى الحلية ٢٢٢/١ ؛ والحصرى : زهر ٦٥٦ وما بعدها .

(١٩١) العيار ١١٧ . والبيت لابن وهب الهمدانى ؛ ومنسوب فى الصناعتين ؛ ص ٤٨٠ ، للبحترى (راجع الديوان ٢٥٥٠) وهى فى وضوح هفوة من العسكرى وهو ينسخ هذا الجزء من العيار . وهو فى الحلية ، ٢٢٨/١ ، غير منسوب .

(١٩٢) العيار ١١٦ ؛ راجع العسكرى : الصناعتين ٤٧٩ ؛ والآمدى : الموازنة ٢٩٣/٢ ؛ وابن الأثير : المثل ١٤٢/٣ ؛ والعلوى : الطراز ٣٥٢/٢ ؛ وديوان البحترى ٨٤٤ .

(١٩٣) وهذا سبب تسمية الآمدى الانتقال متقطعا (انظر الموازنة ٢٩١/٢) . وسمّاه ابن الأثير مقتضبا لهولا (هكذا ، فى طبعة القاهرة ١٣١٢هـ ، ص ٢٧٥) متعلقا به .

(١٩٤) انظر الديوان ٦٢٤ ... والأبيات المناسبة اقتبسها الآمدى ؛ الموزانة ٣١٦/٢ ؛ وابن حجة : الخزانة ١٨٧ ؛ والحلبى : حُسْن ٩٥ ؛

والعباسى : معاهد ٢/٢١٣ ؛ وهى محذوفة عند الحاتمى : الحلية ٢٢٠/١ (راجع الحصرى : زهر ٥٧٢) ؛ والموضحة ٤٥ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ وما بعدها ؛ والخفاجى سرّ ٢٥٣ والقرطاجنى : منهاج ٣٢٢ ؛ وابن جابر : معيار ٤٨ ؛ والزنجانى : معيار ٧٤ ؛ وكلهم يورد الأبيات شاهدا على التخلص أوالخروج .

(١٩٥) طبقا للقصة التى وردت عند المرزبانى : الموشح ٣٧٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢٢٢/١ ؛ والحسينى : نضرة ٤٠١ (ويشكّ فيها ؛ مع ذلك ؛ الجرجانى : الوساطة ١٥٧) . وبوصفه ابتداءً سيئا استشهد به أو بالشطر الأول منه آنفا الحاتمى : الموضحة ٦٨ ؛ والمرزبانى : الموشح ٧٢ ؛ ٣٧٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥١ ؛ والخفاجى : سرّ ١٧٤ ؛ والبغدادى : قانون ٤٥١ ؛ وابن الأثير : جامع ١٨٨ ؛ والمثل ٩٨/٣ ؛ والراغب : محاضرات ١١٨/١ وفى مصادر كثيرة متأخرة . انظر ملاحظة الهمذانى الساخرة فى المقامة العراقية . ولا ينتقد ابن طباطبا البيت فى فصل التشبيه (العيار ١٩) ؛ والإعجاب الذى عبر عنه جرير ؛ الذى اقتبس الشطر الأول (الأغانى ٢٣/٢٨) ، أمسك بالقصيدة كلها على ما نظن لا بدايتها [فحسب] .

(١٩٦) البلاغة ١٢٧ ؛ راجع له تاريخ الأدب العربى ١٥٦/٤ ؛ وهلال : النقد ٢٠٩ ؛ وبدوى : أسس ٣٣٢ وما بعدها ؛ وفهمى قضية النظم ، ١٥٩ ، حسنين Linguistic Criteria, p. 182 وفى مواجهة شوقى ضيف قارن عباس : تاريخ النقد ١٣٨ .

(١٩٧) وجدت فى مصادر مختلفة حوالى مئة مقطوعة من شعره (٦١ منها فى محاضرات الراغب) ؛ ويجد المرء فى حالات قليلة فحسب مقطوعات مختلفة يحتمل أنها تنتمى للقصيدة نفسها . وفى حدود ما أعلم فالقصيدة الوحيدة الطويلة (٤٩ بيتا) التى وصلت إلينا رواها ياقوت (إرشاد ٢٨٦/٦ - ٢٨٩) . ولم أر المجموعة الشعرية لابن طباطبا التى جمعها جابر الخاقانى (بغداد ١٩٧٦) .

(١٩٨) العيار ١٢٤ - ١٢٦ و ١٢٧ حيث تناقش ملاءمة الأبيات المفردة والشطرات .

(١٩٩) الصاحب بن عباد ؛ الكشف ٢٤٩ ؛ وراجع العسكرى الصناعتين ١٥٤ .

(٢٠٠) ديوان البحترى ١٣٨٠ - ١٣٨٤ .



مفهوم الشعر عند السجلماسى

ألفت كمال الروبى

تمهيد

جاوزت الدراسات المعاصرة النظرة الضيقة إلى تراثنا النقدى ، التى كانت تتعامل معه بوصفه كتلة واحدة ، دون تمييز بين اتجاهاته وتياراته المختلفة ؛ فكما وجد الاتجاه الذى تعامل مع النصوص تعاملا مباشرا ؛ فعالج بعض القضايا معالجة قد تكشف فى كثير من الأحيان عن قصور فى فهم معنى الشعر فى حد ذاته ، وتمايزه النوعى عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ، وجد أيضاً اتجاه آخر ، كان يسعى إلى تقنين الظاهرة الأدبية ، وتحديد القوانين التى تنظم العملية الأدبية بعناصرها الثلاثة : المبدع (المخاطِب) ، والنص (الخطاب) ، والمتلقى (المخاطَب) .

وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الشعر بوصفه جوهر العملية الأدبية ؛ وذلك أنه يمثل الحد الأقصى فى عملية الصياغة اللغوية ، التى تتدرج بدءاً بالمستوى الذى يهدف إلى مجرد الإفهام أو الإبلاغ ، ونهاية بالمستوى الجمالى المتحقق فى لغة الشعر الذى يجاوز الإبلاغ إلى التأثير . لقد حاول هؤلاء أن يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية كلية مترابطة عن الفن الشعرى ، ما هيةً ، وطبيعةً ، ووظيفةً ، وأداة ؛ وكان منطقهم فى وضع هذه المفاهيم الوقوف على الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب الأدبى فى الشعر عن الوظيفة الإخبارية ، التى يقوم بها الخطاب غير الأدبى ، كما عنوا بتحديد ماهية الشعر من زاوية المتلقى وفى ضوء عملية التلقى بشكل عام ؛ ومن ثم وضع الشعر فى مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى ، أدبية كانت أو غير أدبية .

وكان الفلاسفة المسلمون من أبرز أولئك الذين تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور . وقد كان الدور المعرفى الذى أناطوه بالشعر أساساً نظرياً مهماً فى تحديد هذه النظرة ، التى كان لها تأثيرها وامتداداتها فيما بعد عند النقاد المتأخرين ، بخاصة عند حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ) .

ومن بين هؤلاء النقاد المتأخرين يأتى أبو محمد القاسم السجلماسى ، الذى حُقق كتابه « المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع »[1] مؤخراً ، فأتاح لنا تعرف جانب من جوانب تراثنا النقدى كان لايزال مجهولا ومغمورا . والسجلماسى من نقاد القرن الثامن الهجرى وبلاغيه بالمغرب[2] ؛ وقد كان معنيا بقضية الأسلوب بشكل أساسى ؛ ذلك بأنه كان يسعى فى كتابه « المنزع » إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية . ومن هذا المنظور يطرح السجلماسى مفهومه للشعر : ماهيته وطبيعته ووظيفته . لقد كان اهتمامه منصبا على تحديد ماهية الشعر من زاوية الخصائص اللغوية النوعية التى تميز الشعر عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ، وكان تركيزه على تحديد الماهية من زاوية المخاطَب ، لأنه معنى بدور الشعر فى عملية التوصيل .

وقد أفاد السجلماسى من إنجاز الفلاسفة فى تأصيلهم للشعر عموما ، بارتكازه على كثير من الأسس النظرية التى وضعوها ، لكنه اختلف عنهم فى النظر إلى غاية الفن الشعرى ؛ ذلك أنهم ربطوا الشعر ببنائهم الفلسفى الشامل ، ونظروا فيه بوصفه جزءا من هذا البناء ، فى الوقت الذى نظر فيه السجلماسى إلى الشعر فى حد ذاته منفصلاً عن أى سياق .

وربما يوحى اسم كتاب السجلماسى بأنه مؤلف فى علم البديع ،

الذى جعله البلاغيون المتأخرون السابقون عليه تابعا لعلمى المعانى والبيان ، وأطلقوه على وجوه تحسينات الكلام . غير أن الأمر يختلف هنا اختلافاً تاماً ؛ ويكفى أن نقف على الهدف الذى حدده السجلماسى فى مفتتح مؤلفه حتى نتبين هذا بوضوح :

« فقصدنا فى هذا الكتاب الملقب بكتاب « المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع » إحصاء قوانين أساليب النظوم ، التى تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع ، وتجنيسها فى التصنيف ، وترتيب أجزاء الصناعة فى التأليف ، على جهة الجنس والنوع . وتمهيد الأصل من ذلك للفرع ، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية . . . . فنقول : إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان ، وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية ؛ هى : الإيجاز ، والتخييل ، والإشارة ، والمبالغة ، والرصف ، والمظاهرة ، والتوضيح ، والاتساع ، والانثناء ، والتكرير »[٣] .

من الواضح أن السجلماسى يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابة الفنية ، ساعياً إلى تصنيفها تصنيفاً منطقياً بحسب الجنس والنوع والفصل ؛ وهذه القوانين التى يسعى إلى تصنيفها متضمنة فى علم البيان والبديع وصنعة البلاغة بشكل عام . لكنه من الملاحظ أن « علم البيان » هنا مرادف لعلم البلاغة ، وربما يكون أشمل ، وخصوصاً أنه عندما يقدم لكل جنس من هذه الأجناس العشرة (التى هى أقسام البيان وصنعة البلاغة والبديع ـ على حد قوله) ، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكررها فى مفتتح كلامه أو فى ثناياه أو فى نهايته ، هى : « وهذا الجنس من علم البيان »[٤] ، فضلاً عن أنه يجعل علم البيان هو الذى يمد الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية[٥] ، فعلم البيان عنده ـ إذن ـ هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبى .

ومصطلح « المنزع » أو « المنازع » استخدمه حازم القرطاجنى قبل السجلماسى فى مناهجه ، فى حديثه عن المنازع الشعرية ، وقد قام بتعريف المنازع والمنزع :

إن المنازع هى الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ، ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تمتنع من قبولها »[٦]

« وقد يعنى بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغة عباراته ، وما يتخذه أبداً كالقانون فى ذلك ، كمأخذ أبى الطيب فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهاياتها ، فإن فى ذلك كله منزعا اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به »[٧] .

وتعريف حازم للمنزع على هذا النحو يعنى أنه الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر من خلال تناوله للفظ ، واختياره له ، وتركيبه للصيغ والعبارات ، واللوازم التى يتبعها فى ذلك . إنه ـ بعبارة أخرى ـ طريقة الشاعر فى الكتابة والتعبير ، أو قانونه العام فى صياغته للشعر . ويحدد حازم أشكالا ستة لمنازع الشعراء التى تقبلها النفس ، وهى : التبديل ، والتغيير ، والاقتران بين شيئين ، أو النسبة بينهما ، أو النقلة من أحدهما إلى الآخر ، أو التلويح به إلى جهة والإشارة به إليه[٨] . وهذه الأشكال فى مجملها تشير إلى وسائل وطرق أسلوبية تتجنب المباشرة والتصريح ، يستخدمها الشاعر لتحقيق التأثير .

ولا يبعد مفهوم المنزع عند السجلماسى عنه عند حازم ؛ فكلاهما يحدد كيفيات تحقق هذا المنزع ، غير أن تصور السجلماسى « للمنزع » أكثر شمولا من تصور حازم له ، حيث يشير به إلى قوانين عملية الصياغة الأدبية بأكملها بشكل عام . وهذه المسألة فى حاجة إلى درس مفصل ، ليس مكانها هنا ، حيث تعنى هذه الدراسة بمفهوم السجلماسى للشعر ؛ ماهيته ووظيفته ، والوقوف عند جذور هذا المفهوم فى التراث النقدى السابق عليه .

التخييل : (المصطلح)

يجعل السجلماسى « التخييل » الجنس الثانى من أجناس علم البيان ؛ ذلك العلم الذى يعطى القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر (مع ضرورة إدراك الفارق بينهما ، وما يخص كلا منهما على حدة) . ومن هنا يتحدد مدخله للحديث عن التخييل بوصفه أمراً خاصاً بالأسلوب أو العبارة البلاغية فى الشعر . ثم يحدد بعد ذلك أنواعاً أربعة لهذا الجنس ، وهى التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، والمجاز . وهذا التحديد فى حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل ؛ يقول :

« هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطىء على ما تحته ؛ وهى : نوع التشبيه ، ونوع الاستعارة ، ونوع المماثلة ـ وقوم يدعونه التمثيل ـ ونوع المجاز . وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية »[٩] .

كما يأتى التخييل مرادفاً للمحاكاة والتمثيل :

« والتخييل هو المحاكاة والتمثيل ، وهو عمود الشعر ؛ إذ كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل »[١٠] .

يشير مصطلح « التخييل » عند السجلماسى إلى الاستخدام الخاص للغة فى الشعر ، الذى يعتمد على التصوير أو الانحراف الدلالى من خلال علاقات المقارنة أو الإبدال أو النسبة ، كما يتمثل فى التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز ، كما أنه يستخدم مرادفاً للمحاكاة من ناحية أخرى ، فضلا عن أنه جوهر الصناعة الشعرية ؛ ذلك أنه يميز الشعر عما عداه من المستويات اللغوية الأخرى .

والتخييل بهذا المعنى له أصوله عند الفلاسفة المسلمين ، بل إن مصطلح التخييل نفسه مصطلح خاص بالفلاسفة وحدهم ، استخدموه فى حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة ، تتصل بالتشكيل الجمالى فى العمل الشعرى من ناحية ، وبالتأثير الذى يحدثه أيضا من ناحية أخرى[١١] . وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس

سيكولوجى ومعرفى مرتبط أشد الارتباط ببنائهم الفلسفى الشامل .

فالتخييل عند أولئك مرادف للمحاكاة ومقترن بها ، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويرى فى الشعر ، من تشبيه واستعارة ومجاز[١٢]،أما استخدام مصطلح التخييل للدلالة على الصياغة الشعرية ، من زاوية تركيزها على الجانب التصويرى ، بحيث يصبح متضمنا الصور البلاغية ، فواضح عند ابن رشد :

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منهما . أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شىء بشىء وتمثيله به . . . وأما النوع الثانى فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة . . . وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ؛ وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة . . . والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين »[١٣] .

يلتقى السجلماسى مع الفلاسفة فى دلالة مصطلح التخييل على جانب من جوانب التشكيل فى العمل الشعرى ، وهو الجانب التصويرى . أما كون التخييل جوهر العمل الشعرى ، فتلك قضية أخرى لن يتحدد مضمونها إلا من خلال تعريف السجلماسى للشعر .

تعريف الشعر :

وإقدام السجلماسى على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبة على تقديمه للتخييل بوصفه موضوعا للصناعة الشعرية . والتعريف الذى يقدمه للشعر يضرب بجذوره إلى الفارابى وابن سينا وابن رشد ؛ يقول السلجماسى :

« الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو : أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول منها واحدة »[١٤] .

وأول ما يلفت النظر فى هذا التعريف أنه يتطابق وتعريف ابن سينا للشعر تطابقاً حرفياً ، سوى بعض التغييرات الطفيفة فى الصياغة . ويمكن أن ندرك ذلك إذا نظرنا فى قول ابن سينا :

« إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية ، وعند العرب ، مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن الحروف الذى يختم به كل قول منها واحدٌ »[١٥] .

وعلى الرغم من أن السجلماسى يعرض لكثير من أفكار البلاغيين والنقاد السابقين عليه بالمناقشة والانتقاد أو الموافقة ، مثل ابن المعتز وقدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجى وابن سينا نفسه وغيرهم ، فإنه يعتمد على تعريف ابن سينا للشعر دون إشارة إلى ذلك . وأياً كان الأمر فإن هذا يؤكد من ناحية صلته بالإنجاز الذى حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر ، بخاصة ابن سينا ، ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول إن السجلماسى استخدم هذا التعريف السينوى للشعر ، لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة ، تعتمد على التخييل ، فضلا عن الوزن والقافية ؛ وهى جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتى (الوزن والقافية) والمستوى المعنوى أو الدلالى (التخييل) ؛ وهى عناصر أساسية فى تمييز الشعر عما عداه من الأشكال اللغوية الأخرى ، بالإضافة إلى دورها فى التأثير .

وارتكاز صاحب المنزع على هذا التعريف[١٦] يكشف عن صلته بالفلاسفة ، خصوصا حين يلح على أن التخييل هو السمة الجوهرية التى تكسب القول صفة الشعر ، ويليه فى الأهمية الوزن فالقافية ، أو أن القافية لاحقة خاصة بالشعر عند العرب دون غيرهم .

لقد أكد الفلاسفة جميعهم أولية عنصر التخييل على الوزن فى الشعر ، مع ضرورة اجتماعهما معا لتحقيق السمة الشعرية كاملة ؛ فليس كل قول موزون يعد شعرا ، أو حتى من قبيل الشعر . وهذا نص الفارابى يؤكد هذا المعنى :

« فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفا مما يحاكى الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بضرورى فى قوام جوهره ، وإنما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة ، وأصغرهما الوزن »[١٧] .

ويقول الفارابى أيضا :

« والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكى الشىء أم لا . والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشىء ، ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ، ولكن يقال هو قول شعرى ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً »[١٨] .

ويقول ابن سينا :

« وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزاناً غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن »[١٩] .

وكذلك أشار الفلاسفة كثيرا إلى أن القافية تخص الشعر العربى وحده . وقد بدا هذا واضحا فى تعريف ابن سينا السابق للشعر[٢٠] ، كما أشار إلى ذلك الفارابى فى أكثر من موضع[٢١] .

وهذا كله يعنى أن الفلاسفة وضعوا الأصول النظرية التى بنى عليها السجلماسى تصوره بأن التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية ، أو أنه عمود الشعر أو جوهره ، الذى يحدد طبيعته ، ويحقق وجوده

بالفعل ، فضلا عن أهمية تضافر التخييل مع الوزن ، ليتحقق الشعر على نحو أكمل .

ويلتقى السجلماسى فى رؤيته للشعر وتعريفه له على هذا النحو مع حازم القرطاجنى ، الذى يحرص على أن يقدم الشعر بوصفه كلاما مخيلا موزوناً مقفى[٢٢] ، أو أنه « كلام مخيل مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك »[٢٣] ، أو أنه « هو التخييل » ، أو « أن التخييل هو ما تقوم به الصناعة الشعرية »[٢٤] ؛ كما يتفق معه فى أن الشعرية لا تنحصر فى أن يكون القول موزوناً مقفى ؛ فليس كل قول موزون مقفى يسمى شعرا[٢٥] .

ولا يرتد هذا الالتقاء بينهما إلى اعتماد السجلماسى على حازم ، وإنما مرجعه اعتمادهما معا على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة حول الشعر .

وعلى هذا تتميز محاولة صاحب المنزع فى تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدى الذى حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفى ، حيث ركز هؤلاء فى تعريفهم للشعر على أنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم ، بما خص به من النظم »[٢٦] ، أو أنه « قول موزون مقفى يدل على معنى »[٢٧] ، حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر فى الجانب الموسيقى المتحقق فى الوزن والقافية ، دون نظر إلى خصوصية البنية اللغوية فى الشعر وطبيعتها . لقد وضع الفلاسفة للسجلماسى أسسا نظرية ، ناقش بمقتضاها تصور علماء البيان وأهل صنعة البلاغة للشعر ، وذهابهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخييل .

يقول السجلماسى فى معرض حديثه عن التصدير :

« وقال قوم التصدير هو رد أعجاز الكلام على صدوره ؛ وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من المنظوم وهذا الأسلوب من التراكيب هو مخصوص بالقول الشعرى ؛ ويقع عندهم فى القوافى بخاصة . وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأى فإنهم يسقطونه من القرآن ، وبالجملة من القول غير الشعرى ، ويرون أنه إنما يوجد فى الشعر فقط . وينبغى أن نتأمل ماوضعه علماء هذه الصناعة فى هذا النوع من قصره على الأقاويل الشعرية ، وتخصيصه منها بالقوافى فقط ، هل هو صدق ؟ ويوفى النظر فى ذلك حقه بعد أن تقدم الفحص بدياً عن القول الشعرى المأخوذ فى هذا الموضع .. إن القول الشعرى - كما قد قيل - هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة . ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها ، وبالجملة كل جزء ، مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة . والتخييل هو المحاكاة والتمثيل ، وهو عمود الشعر ؛ إذ كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل ، وهو بيّن أنهم من قِبل التزامهم ذلك فى القوافى ، إنما يعنون بالقول الشعرىّ هنا القول المقفى فقط ، ولالتزامهم ذلك أيضا فى الشعر . وكان الوزن هو الفصل المقوِّم عندهم للشعر ، والمفهم جوهره ؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر ، وهو التخييل والمحاكاة ، وأنه عمود الشعر وجوهره ، تبع التقفية فى هذا الغرض الوزن . وهذا أيضا شىء قد صرحوا به فى أوضاعهم التى استنبطوها ، مثل صناعة العربية وصناعة العروض ، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه ؛ فلذلك القول الشعرى فى هذا الموضع وهذا النظر هو القول الموزون المقفى ... فإنه يظهر من هذا النوع من البلاغة - يقصد التصدير - أنه غير مقصور على القول الشعرى ، ولا مخصوص بالقوافى »[٢٨] .

والقضية الرئيسية التى يثيرها السجلماسى هنا ، هى قضية الوزن والقافية فى الشعر ، وهل يمكن أن يقتصر فى حد الشعر عليهما دون التخييل ، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية ؟ هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن فى الشعر ، التى يتميز بها الشعر عن النثر . وهو يثير تلك القضية من خلال عرضه لقضية فرعية ، تتعلق بالقوافى ، هى « التصدير » ، فيعرض لآراء علماء البيان والبلاغة ، الذين يرون اختصاصه بالقوافى فى الشعر ، فى حين أنه يرى أنه لا يمتنع حدوثه فى النظوم الأخرى ، مثل القرآن ، الذى يتحقق فيه بالفعل ، بل إنه ليمكن وجوده فى النثر العادى ، أى دون حاجة إلى وجود القافية . ويبدو السجلماسى فى هذا متابعا لابن المعتز الذى لم يقصر رد عجز الكلام على الصدر - أى « التصدير » بمصطلح السجلماسى - على الشعر ، ومن ثم لم يخصه بالقوافى[٢٩] . كما يبدو أن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) ممن يعنيهم السجلماسى فى هذا السياق ؛ ذلك بأن ابن رشيق ينص صراحة على أن « التصدير » مخصوص بالقوافى »[٣٠] ، ومن هنا فإنه يقصر شواهده على الشعر فقط ، بل يربطه بموسيقية الشعر ، حين يجعله سببا من أسباب تسهيل القوافى وتوقعها[٣١] . كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية . والشعر عنده « لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[٣٢] .

ويبدو للمتأمل أن قضية السجلماسى فى هذا النص تجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم قصره إلى مناقشة فهم أولئك العلماء للشعر - وابن رشيق واحد منهم - الذين يقصرون الخاصة النوعية للشعر ويحصرونها فى الجانب الموسيقى المتمثل فى الوزن والقافية ووسائل أخر مثل التصدير ؛ فمثل هذا التناول فى تصور السجلماسى تناول قاصر .

ومن هنا نجده يعيد تعريفه للشعر ، الذى سبق أن صدّر به كلامه عن التخييل ، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر ، وتصوره أن الوزن والقافية وحدهما غير كفيلين بتحديد ماهية الشعر وجوهره ؛ فالشعر يقوم على التخييل أولا ، ثم الوزن والقافية . ولا يتوقف الأمر عند هذا

الحد بالنسبة للسجلماسى ؛ فتكراره لتعريف الشعر فى هذا السياق يهدف أيضا الى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن فى الشعر ؛ وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد على وجه التحديد) بالوزن العددى[٣٣] . فتعريف السلجماسى لطبيعة الوزن فى الشعر هو نفس تصور الفلاسفة للوزن الشعرى ؛ ذلك بأنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات ، التى تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل ، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع ، وأزمنة النطق بها فى كل فاصلة من فواصل الإيقاع .

ولعل إشارة السجلماسى إلى طبيعة الوزن الشعرى فى سياق حديثه عن التصدير ، الذى حاول أن يعمم استخدامه بالنسبة للشعر والنثر على حد سواء ، يدل من بعض الوجوه على أن هناك مستوى ما من المستويات الموسيقية ، يمكن أن يتحقق فى النثر ، لكنه يختلف نوعيا عن موسيقى الشعر . وهذه القضية ـ أى موسيقية النثر ـ تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل[٣٤] ، غير أن السجلماسى اكتفى بالإلماح إليها فقط ، وإن استند إلى الأصل النظرى لديهم فى توصيف الجانب الموسيقى فى الشعر .

الشعر والتأثير .

واضح أن السجلماسى أفاد من تصورات الفلاسفة النظرية ومفاهيمهم عن الشعر ؛ واستخدامه مصطلح «تخييل» عكس هذه الإفادة بشكل مباشر فى تحديده لماهية الشعر فى حد ذاته ، دون أن يربط هذه الماهية بالمبدع أو المتلقى . لكننا نجده يستخدم مصطلح «تخييل» مرة أخرى وفى سياق آخر ، فيكتسب دلالة جديدة يمكن أن نفهم فى ضوئها إلحاحه على كون الشعر مخيلا ، أو أن جوهره التخييل أو التمثيل ؛ ذلك أنه إذا كان قد عرّف الشعر فى حد ذاته ، فإنه سوف يعرض له من زاوية المخاطب أو المتلقى ، أو من زاوية وظيفته . ولا يعنى هذا انفصاما بين ما قاله وما سيقوله بأية حال ، بل إننا سنقف على أن هناك علاقة تفاعل بين تعريفه السابق وتعريفه الذى سنعرض له الآن :

> «إن الذى استقر عليه الأمر فى صناعة المنطق عند محققى الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز ، والقول المخيل المستفز من قِبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط ، دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها »[٣٥] .

وأول ما يستثيرنا فى هذا النص إشارته إلى أصحاب المنطق ، وهم الذين يمدونه بالأسس النظرية والمصطلح الذى يقدم به مفهومه للشعر بصفة عامة . وهذا يستدعى كذلك السياق الذى جعل أصحاب المنطق (الفلاسفة) ينظرون فى الشعر ؛ وهو أمر لا يمكن أن يتغافل عنه هنا ؛ لأنه سيوضح لنا مفاهيم صاحب المنزع .

لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارنا بالصناعات المنطقية ؛ ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التى تبدأ بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخطابة فالشعر . وعلى هذا تناولوا البنية اللغوية فى الشعر على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية فى كل من البرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، وإن ركزوا فى هذا التناول على مقارنة بنية اللغة فى البرهان بنظيرتها فى الشعر ، بوصفها متقابلتين ، كما عنوا أيضا بمقارنة البنية اللغوية فى الخطابة بنظيرتها فى الشعر لاشتراكهما فى بعض الخصائص . وكان الدافع إلى وضع الشعر فى هذه المقارنة هو تحديد دوره المعرفى لتحديد كيفية الإفادة منه . ومن هنا تحددت نظرتهم إلى بنيته اللغوية من خلال الدور الذى نيط به .

وتحدد دور المنطق عند الفلاسفة بأنه آلة العلوم البرهانية (الفلسفة) ؛ لأنه هو الذى يمد المرء بالأدوات والقوانين ، التى يحصل له بواسطتها جودة التمييز ، التى تمكنه بدورها من استكمال قواه الناطقة ، وتسديد أفعاله إلى الحق والخير ، للوصول إلى الغاية القصوى من الوجود الإنسانى ، وهى السعادة[٣٦] . من هنا تحدد الدور المعرفى للشعر ، بوصفه أحد فروع المنطق عند الفلاسفة . لكنه لن يقوم بهذا الدور كما يقوم به البرهان الذى يعتمد على مقدمات صادقة وموثوق فى صحتها ، فتصل بصاحبها إلى المعرفة اليقينية ، ولن يقدم معرفة ظنية كالجدل ، لاعتماده على مقدمات مشهورة ذائعة ، ولن يقدم أيضا معرفة زائفة مموهة ، من خلال مقدمات مموهة مغلطة كالسفسطة ، ولن يلتمس به كالخطابة إقناع الإنسان بقصد إحالته للتصديق ؛ إنه يقدم معرفة تخييلية ، باستخدامه التمثيلات والمحاكيات .

ومن ثم ارتبط الدور المعرفى للشعر عند الفلاسفة بطبيعته التخييلية . ولهذا فإن نظرتهم لبنيته اللغوية لم تفترق عن نظرتهم لدوره ووظيفته ، ولم تنفصل عن السياق الذى ربطوه به ؛ فهو يقابل البرهان من ناحية ، ويجاور الخطابة من ناحية أخرى ، فيتعارض تعارضا مطلقا مع البرهان ، ويتعارض مع الخطابة ويتشابه معها فى الوقت نفسه لاضطلاعهما بدور مشترك ، وهو أنهما موجهان للصناعة المدنية وللجمهور والعوام[٣٧] .

وبناء على هذا كله يصبح قول السجلماسى : «إن الشعر تخييل واستفزاز» دالا على التأثير الذى يحدثه الشعر ؛ وهو تأثير ركيزته الانفعال . فالتخييل ، بهذا المعنى ، يدل على الاستجابة النفسية التى تحدث للمتلقى ، وتتحدد هذه الاستجابة بشكل أوضح عندما نقرأ قوله :

> «إن القول المخيل هو القول المركب من نِسبَة أو نِسَب الشىء إلى الشىء دون اغتراقها ، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر . وقلنا (دون اغتراقها) لأنها لو اغترقت لكان إياه . والسبب فى هذا الإذعان والانبساط : الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوُصَل بين الأشياء ، وفى الواحد ـ بالنسبة ـ الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى ؛ إذ كان فى طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشىء شىء شيئاً شيئا إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة ، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحانى وطرب ، وبالجملة تنفعل

له النفس انفعالا نفسانيا غير فكرى . سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به ؛ فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ؛ إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هى مخيلة فقط ، دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها ، كأخذ القضية الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط ، دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه ؛ فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيرا ما يُؤثِّر الانفعال ولا يحدث تصديقا . وربما كان المتيقن كذبه مخيلا لما قلناه ؛ فالقول المخيل هو محمول يشابه به شىء شيئا فى جوهره المشترك لهما ، ومقول بتواطىء على أربعة أنواع : الأول التشبيه ؛ والثانى الاستعارة ؛ والثالث التمثيل ؛ والرابع المجاز »[٣٨]

أول ما نلاحظ فى نص السجلماسى ــ وهو ما يمهد لتحديد معنى الاستجابة النفسية التى أشار إليها «بالتخييل والاستفزاز» ، كما سبق ــ أنه يستخدم أفعالا ومفردات متعددة للدلالة على «التأثير» الذى يحدثه الشعر ، وغالبا ما ينسبها إلى النفس : تذعن ، تنبسط ، تنقبض ، الإذعان ، الانبساط ، الالتذاذ ، الانبساط الروحانى ، الطرب ، الانفعال النفسانى . . وهذه المفردات كفيلة بتوضيح معنى التخييل والاستفزاز الذى يقصده صاحب المنزع ، فتشير إلى طبيعة الاستجابة التى يحدثها الشعر لدى المتلقى أو المخاطب ؛ وهى استجابة نفسية غير واعية ، لادخل للعقل فيها ؛ فالمخاطب هنا غير متحكم فى ردود أفعاله . وهذه الاستجابة قد تكون انبساطا أو انقباضا ، ومنشؤها الالتذاذ الناتج عن إدراك العلاقات المتفاعلة فى النص (علاقات التشابه أو النسب أو الإبدال) .

وهو يعرف الشعر فى هذا السياق بوصفه صياغة خاصة ، لها من قوتها وسيطرتها على المتلقى ما يجعله خاضعا ومذعنا له ، مستمتعاً فى الوقت نفسه . وقد لا يخفى أن صاحب المنزع ، يعتمد على ابن سينا اعتمادا واضحا فى صياغته[٣٩] ، فضلا عن أن مفهومه للتخييل بمعنى الأثر الذى يتركه العمل الشعرى فى نفس المتلقى هو ذاته عند الفلاسفة المسلمين بشكل عام ، غير أن السجلماسى هنا يقصر هذه الاستجابة على مجرد الانفعال دون أن يكون مرتبطا بسلوك ما ؛ ذلك بأن الفلاسفة ربطوا ذلك الأثر بسلوك مترتب عليه ؛ فالمتلقى لا ينقبض أو ينبسط فحسب ، وإنما ينزع نحو الشىء طلبا له أو نفورا منه . وعلى هذا لم تقتصر وظيفة الشعر عندهم على تحقيق المتعة وحدها ، بل كانت له وظائفه التعليمية والتربوية والأخلاقية كذلك .

أما السجلماسى فيحصر وظيفة الشعر فى التأثير ؛ إما تحقيق المتعة من خلال الشكل ، أو مجرد إثارة انفعال ما (الانبساط أو الانقباض) لدى المتلقى . وهذا التصور لوظيفة الشعر عند السجلماسى يرتد إلى أنه كان معنيا بفلسفة الأسلوب الشعرى وتحديد ماهيته .

وهكذا يقفنا نص السجلماسى على العلاقة المتفاعلة بين المتلقى والنص (التأثير) نتيجة لأسلوبه الخاص الذى تتحدد ماهيته هى كذلك من زاوية هذا المتلقى . وهذا الأسلوب الخاص من أهم سماته أنه لا يشترط فيه صدق أو كذب ؛ فذلك التأثير الذى يحدثه الشعر ــ فيما يرى ــ لا يستند على كون مضمونه أمراً قابلا للتصديق أو غير قابل ؛ لأن المهم هنا هو التشكل الذى يكون عليه القول فى الشعر ، أى المستوى الرمزى الذى يلجأ إليه الشاعر من خلال استخدامه للوسائل التخييلية التى سبق أن أشار إليها السجلماسى . ومن هنا فالقول المصدق به والمطابق للواقع غير قابل للتأثير فى نفس المتلقى ؛ لأن الصدق فى ذاته لا يؤثر ، ولا يحدث انفعالا ما لدى المتلقى ، فى الوقت الذى تؤثر فيه الأقاويل الكاذبة (المخيلة) . وبذلك يصبح الكذب أو (التخييل) مرتبطا ارتباطا شرطيا بالتأثير :

> « . . . ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط ، كما تقدم لنا من قبل ، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنفس ، من قِبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعرى أكذب ، كانت أعظم تخييلا واستفزازا»[٤٠] .

هكذا يصبح الكذب عند السجلماسى مرادفا للتخييل (الذى يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال . . .) ؛ فالأثر النفسى الذى يحدثه الشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل استحسانا أو استقباحا ، انبساطا أو انقباضا .

لقد انطلق صاحب المنزع فى هذا التصور من منعطف الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والاعتقاد أو التصديق ؛ فالشعر عندهم لا يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأى ما ، إنما يراد منه فحسب أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقى ، إما استحسانا للشىء الجميل ، أو تقززا من الشىء القبيح . ومن هنا فهم لم ينظروا إليه بوصفه كذبا ، وإن كان لا يوقع التصديق . وقد دفعهم هذا ــ وهوما يعتمد عليه السجلماسى ــ إلى وصف الأقاويل الشعرية بأنها «كاذبة بالكل» ، كما نجد عند الفارابى مثلا «لأنها توقع فى ذهن السامعين الشىء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه المحاكى للشىء»[٤١] ؛ أو ما يذهب إليه ابن سينا من أن الشعر يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة ، ولا كاذبة ، ولا ذائعة ، ولا شنعة ، بل أن تكون مخيلة[٤٢] ، أو أن «المخيلات مقدمات ليست تقال ليصدق بها ، بل لتخيل شيئا على أنه شىء آخر»[٤٣] .

ويلاحظ أن وصف الشعر عند الفلاسفة ــ وكذا يفعل السجلماسى ــ بأنه مقدمات أو قضايا قد أحدث تأثيرا وضع الشعر فى سياق المنطق لدى الفلاسفة ، ووضعه ــ من ثم ــ فى مقارنة دائمة مع القياسات المنطقية (البرهان والجدل والسفسطة والخطابة) ، ومن ثم اعتمد الشعر عند السجلماسى على الأقاويل المخيلة ، والخطابة على الأقاويل المقنعة .

أما الجدل فيعتمد على الأقاويل الذائعة أو المشهورة . ولكل بنيته اللغوية الخاصة به ؛ من أجل تحقيق الغاية التى يرمى إليها . وبناء على هذا يضع السجلماسى العبارة الشعرية فى مقابل العبارة البرهانية :

> «فإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط فيها ، ما لا يشترط فى البلاغية ؛ فإنه

يعرض فى البلاغية بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير فى الألفاظ والنظوم عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصلية المغيرة ، وإيراد الأخص بعد الأعم ، والأعم بعد الأخص ، وغير ذلك . . .»[٤٤] .

فهو يفرق هنا بين العبارة البلاغية ، وهى التى يستخدمها الشعر ، والعبارة البرهانية ، مشيرا إلى مستويين لغويين متمايزين . فى المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو التوصيل فحسب ، فتستخدم الألفاظ بدلالاتها المباشرة المحددة ، وتصبح الألفاظ عندئذ إشارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة . أما المستوى الثانى فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخر غير التوصيل هو التخييل أو التأثير . ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداما تنحرف فيه عن الاستعمال الحرفى المباشر ، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة ، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها ، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهما ، كما تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المألوف والمصطلح عليه نحوياً .

وعلى الرغم من أن السجلماسى يضع مبدأ عاما مفاده أن البلاغة تضع القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على إقامة التمايز بينهما ، بل إنه يقف موقف الناقد لعلماء البيان والبلاغة السابقين ، الذين لم يفرقوا بين الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية :

«وجب فى علم البيان من قِبَل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظره فى العبارة البلاغية إعطاء القوانين للخطابة والشعر من حيث العبارة البلاغية فقط) ، ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة صناعة منهما إلا بعد القول فيما يعم منهما أكثر من صنف واحد ؛ إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم . لكن السبب فى ذكر أصحاب علم البيان ومتأدبى العرب هذا الجنس مختلطا هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخُطبية ، فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما ، بل كانت مختلطة عندهم»[٤٥] .

لم يستطع أصحاب علم البيان والمهتمون بصناعة الأدب ــ فى رأى السجلماسى ــ أن يميزوا بين الخطابة والشعر ، فخلطوا بينهما . ويرجع ذلك إلى افتقارهم إلى كيفية التمييز ، التى امتلك هو أدواتها ، عندما وضع استجابة المتلقى فى الحسبان عند تحديده لماهية الشعر من ناحية ، ولم يغفل المستويات اللغوية الأخرى ووظيفة كل منها ، من ناحية أخرى ، استنادا إلى الإنجاز الذى حققه الفلاسفة فى التأصيل النظرى للشعر ولمستويات الخطاب عموما ، الأدبى وغير الأدبى .

ولوعدنا إلى تعريف الشعر عند أصحاب علم البيان ومتأدبى العرب الذين يشير إليهم السجلماسى فى أكثر من موضع ، هذا التعريف الذى يقصر الشعر على كونه قولا موزوناً مقفى ، لوقفنا على الأساس النظرى لخلطهم بين الشعر والخطابة ؛ ذلك أنهم يجعلون الفارق بين الشعر والنثر فارقاً كميا يحصرونه فى الجانب الموسيقى ، الذى يتحقق فى الشعر عن طريق الوزن والقافية ، بحيث يتحول الشعر بمجرد جلاء الوزن والقافية عنه إلى نثر . أما السجلماسى فهو لا يحصر الفارق بينهما فى هذا الجانب الموسيقى أو الكمى ؛ إنه فارق نوعى يستند إلى التخييل بمؤازرة الموسيقى (الوزن بالنسبة للشعر بشكل عام ، والوزن والقافية بالنسبة للشعر العربى بشكل خاص) .

الهوامش

(١) قام علال الغازى بتحقيق الكتاب والتقديم له بدراسة : أبو محمد القاسم السجلماسى ، المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع ، تقديم وتحقيق علال الغازى ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ١٩٨٠ .

(٢) نكاد حياة السجلماسى أن تكون مجهولة ، فسنة وفاته غير معروفة ، غير أن هناك إشارة فى نهاية كتابه المنزع تفيد أنه انتهى من تأليفه سنة ٧٠٤ هـ . راجع مقدمة المحقق ص ٤٥ وما بعدها ، انظر كتاب المنزع ص ٥٢٥ .

(٣) المنزع : ص ١٨٠

(٤) راجع « المنزع » : ص ١٨١ ، ٢١٨ ، ٢٧٠ ، ٣٣٦ ، ٣٦٣ .

(٥) السابق ص ٢١٨ .

(٦) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٦٥ .

(٧) منهاج البلغاء ص ٣٦٦ ، راجع أيضا ص ٣٦٧ .

(٨) نفسه ص ٣٦٧ .

(٩) المنزع ص ٢١٨ .

(١٠) السابق ص ٤٠٧ .

(١١) راجع للمؤلفه : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٢٣ وما بعدها .

(١٢) راجع اقتران المحاكاة بالتخييل أو التخييلات والمحاكيات عند ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٦٣ ، ١٦٨ ؛ والنجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٨ ص ١٦٤ .

(١٣) ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ص ٥٨ ، وفن الشعر ص ٢٠١ وما بعدها .

(١٤) المنزع ص ٢١٨ .

(١٥) فن الشعر ص ١٦١ .

(١٦) راجع المنزع ص ٤٠٧ .

(١٧) كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٩٣ ؛ وجوامع الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، لابن رشد ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٧٢/١٧٣ .

(١٨) كتاب الشعر ص ٩٢ ؛ وجوامع الشعر ص ١٧٢ .

(١٩) فن الشعر ص ١٦٨ ؛ ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦١ .

(٢٠) فن الشعر ص ١٦١ ؛ وجوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢١) كتاب الشعر ، ص ٩١ ؛ وجوامع الشعر ص ١٧١ ؛ وكتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٩١ .

(٢٢) المنهاج ص ٧١ .

(٢٣) نفسه ٨٩ .

(٢٤) نفسه ٦٣ ، ٧٠ .

(٢٥) نفسه ص ٢٨

(٢٦) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٠ ، ص ١٧ .

(٢٧) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق س. أ . بونيباكر ، ليدن ، بدون تاريخ ، ص ٢ .

(٢٨) المنزع ص ٤٠٦ .

(٢٩) ابن المعتز ، كتاب البديع ، تحقيق أ. كراتشكوفسكى ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٤٧ .

(٣٠) ابن رشيق ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ ، سنة ١٩٧٢ ، حـ ٢/٣ .

(٣١) نفسه حـ ٢/٣ .

(٣٢) نفسه حـ ١/١٥١ .

(٣٣) ابن سينا ، الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ ؛ ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٥٨٨ وما بعدها .

(٣٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٥٤ - ٢٧٠ .

(٣٥) المنزع ص ٢٧٤ .

(٣٦) الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر أباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ ص ٢٣/٢٤ ، وإحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ص ٥٣ . ؛ وابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، قسطنطينية ، ١٨٨٠ ص ٧٩ .

(٣٧) راجع على سبيل المثال : الفارابى : الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥١ - ١٥٢ ؛ وتحصيل السعادة ، ص ٣٩ ، ٤٠ ؛ وابن سينا : رسائل ابن سينا ، أنقره ، ١٩٥٣ ، ص ١٢ ؛ وفن الشعر ١٦٢ ، ١٦٣ ؛ وابن رشد : تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بتروورث وأحمد هريدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٣ .

(٣٨) المنزع ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

(٣٩) فن الشعر ص ١٦١ .

(٤٠) المنزع ص ٢٥٢ .

(٤١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٥٠/١٥١ .

(٤٢) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ونشره ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٤٣) النجاة ، ص ٧ .

(٤٤) المنزع ص ٣٢٧/٣٢٨ .

(٤٥) المنزع ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

سوزان بينكى ستتكيفتش

أبو تمام في "موازنة" الآمدى حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع

ترجمة: أحمد عثمان

لاشك أن حجم العناية التى أولتها كتب النقد الأدبى الكبرى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين لشعر أبى تمام يعد دليلاً على أهمية هذا الشعر ومكانته . وإنه لواضح من قراءة كتاب « البديع » لابن المعتز ؛ و « أخبار أبى تمام » للصولى ، و « الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى » للآمدى ، و « الوساطة بين المتنبى وخصومه »[١] ، أن شعر أبى تمام كان يمثل تحدياً للمفهوم العربى الكلاسيكى (التقليدى) عن « القصيدة »[٢] ، أو ما يسمى « عمود الشعر »[٣] ، بل يأتى شعر أبى تمام بمثابة التحدى الحقيقى للنتاج الشعرى العربى التقليدى بأكمله[٤] .

وإذا كنا نجد فى « أخبار » الصولى أسس الخلاف حول أبى تمام وشعره ، فإن هذه الأسس قد قعدت ورتبت بقدر أكبر من المنهجية ، وعرضت بأقل قدر ممكن من الانفعالية فى « الموازنة » . ومن سوء الحظ أن كثيرين من النقاد المحدثين قد عدوا ذلك دليلاً على أن كتاب الآمدى أكثر موضوعية ودقة من كتاب الصولى فى كل شىء . ويهدف المقال الذى بين أيدينا إلى تبيان أن « الموازنة » ليست إلا محاولة منهجية لعرض وجهة النظر المحافظة والسائدة فى القرن الرابع الهجرى حول الشعر ، والتى كانت مناقضة لفكر المعتزلة الذى نشأ فى تربته شعر أبى تمام . وإذا كانت النغمة فى « الموازنة » أقل صخباً من « الأخبار » ، فمرد ذلك إلى أن « الموازنة » قد كتبت ــ كما لاحظ محمد مندور[٥] ــ فيما بعد انصرام المرحلة الساخنة من المعركة الأدبية حول أبى تمام والبحترى ، لا فى قلبها ولا فى أوج احتدامها ، كما حدث بالنسبة « للأخبار » ، فضلا على أن الخلاف حول المتنبى ــ وليس الخلاف حول الطائيين ــ كان هو القضية المثارة بالفعل فى زمن تأليف « الموازنة » .

وتعود أهمية « الموازنة » إلى عاملين رئيسيّيْن : الأول أنها تعبر تعبيراً محدداً وبلفظ صريح وواضح عن الذوق العربى المحافظ فى القرن الرابع الهجرى . أما العامل الثانى فيتمثل فى أن الموازنة تأتى بمثابة خاتمة الحوار الأدبى حول أبى تمام والبحترى[٦] . وصفوة القول أن المكانة التى احتلتها « الموازنة » تجعل من دراستها ونقدها حجر الزاوية فى أية محاولة لرسم خريطة النقد العربى القديم .

وفى المقدمة يورد الآمدى نموذجاً لوجهة النظر النقدية المحافظة بتصنيفاتها التعسفية القائمة على التفريق بين « المطبوع » و« المصنوع » من الشعر ، وكذا « الحلاوة » و « التكلف » ، فضلا على ما استجد من مصطلح نقدى فى القرن الهجرى الرابع ، مثل « اللفظ » و « المعنى »[٧] . وإلى جانب هذا عقد الآمدى النية على أن يصدر حكمه على عمل كل شاعر بذاته ، متوخياً الموضوعية :

« ووجدت ــ أطال الله بقاك ــ أكثر من شاهدته ورأيته من رواة أشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبى تمام حبيب بن أوس الطائى لا يتعلق بجيده جيد أمثاله ، ورديّه مطّرح مرذول ؛ فلهذا كان مختلفاً لا يتشابه ؛ وأن شعر الوليد بن عبيد الله البحترى صحيح السّبك ، حسن الديباجة ، وليس فيه سفساف ولا ردئ ولا مطروح ؛ ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً ، ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما ، وكثرة جيدهما وبدائعهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ، كما لم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين ، وذلك كمن فضل البحترى ؛ ونسبه إلى حلاوة

النفس ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعانى . وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ؛ ومثل من فضل أبا تمام ، ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها ، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج ، وهؤلاء أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام ، وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة ، وذهب إلى المساواة بينهما ، وإنهما لمختلفان ؛ لأن البحترى أعرابى الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام ؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ومنصور [النمرى] وأبى يعقوب (الخريمى) المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى ؛ ولأن أبا تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة ، فهو بأن يكون فى حيِّز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه . وعلى أنى لا أجد من أقرنه به ؛ لأنه ينحط عن درجة مسلم ؛ لسلامة شعر مسلم ، وحسن سبكه ، وصحة معانيه ، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب ، وسلك هذا الأسلوب ، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته .

ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ؛ لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر : فى امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ؛ ولا فى بشار ومروان [والسيد] ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم [والعباس بن الأحنف] ؛ لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه .

فإن كنت ــ أدام الله سلامتك ــ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السّبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ؛ فالبحترى أشعر عندك ضرورة .

وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعانى الغامضة ، التى تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »[٨] .

وبعد هذا الحكم المنحاز بوضوح ، الذى يعنى بالتحديد أنك لو كان لك ذوق سيىء ستفضل أبا تمام[٩] ، يختتم الآمدى ملاحظاته بعرض لمنهجه الذى ينوى تطبيقه :

« فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكنى أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة ، وفى ذلك المعنى ، ثم احْكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والردىء »[١٠] .

على أية حال فإن إخفاق الآمدى بالتحديد فى مقارنة القصائد بصفة عامة هو الذى أدى إلى إبراز نقطة الضعف الكبرى فى « الموازنة » وفى النقد الأدبى عند العرب بأكمله . ويتساءل المرء متعجباً حول ما إذا كانت مثل هذه المقارنة المبنية على أساس توافق القافية والوزن يمكن أن تكون مقبولة . ومن الجلى أن الآمدى نفسه قد تيقن فى نهاية المطاف من عدم سلامة هذه المقارنة ، فتخلى عن خطته لموازنة أشعار أو مقتطفات من قصائد ــ فضلا عن قصائد بأكملها ــ طبقاً للوزن[١١] .

ولتحقيق هدف هذا البحث سوف نناقش « الموازنة » فى أربعة أقسام رئيسية : (١) السرقة عند أبى تمام (٢) أخطاء أبى تمام (٣) البديع عند أبى تمام (٤) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ؛ أى مقارنة بعض الأبيات والصور الشعرية عند كل منهما . وفى البداية تجدر الإشارة إلى أن اختيار الآمدى لنقاط موازنته النقدية ــ بالإضافة إلى محتويات كل قسم على حدة ــ يعكس مدى التأثير الواسع للرواد السابقين عليه ، ولا سيما ابن المعتز والصولى .

١ - السرقة عند أبى تمام

تكشف كلمات الآمدى الافتتاحية عن المادة الشعرية العريضة التى عرف عن أبى تمام أنه ألم بها ودرسها ، ومن ثم تمكن من الإفادة منها فى شعره . ومن ناحية أخرى فإن هذه الكلمات الافتتاحية تشى بمفهوم بالغ الاتساع لمصطلح السرقة كما يراها الآمدى الذى يريد أن يطبق هذا المفهوم على أبى تمام :

« كان أبو تمام مشتهراً بالشعر ، مشغوفاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات [مؤلفة] فيه ، مشهورة معروفة . . .

فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، وأنه اشتغل به ، وجعله وَكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، وإنه ما فاته كثير من شعر جاهلى ولا إسلامى ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه ؛ ولهذا ما أقول : إن الذى خفى من سرقاته أكثر مما ظهر منها ، على كثرتها .

وأنا أذكر ما وقع إلىّ فى كتب الناس من سرقاته ، وما استنبطته أنا منها واستخرجته ؛ فإن ظهرتُ بعد ذلك منها على شىء ألحقته بها ، إن شاء الله »[١٢] .

ولم يضع الآمدى تعريفاً محدداً لمصطلح السرقة ، ولكنه على أية حال يقول :

« ووجدت ابن أبى طاهر [قد] خرّج سرقات أبى تمام ، فأصاب فى بعضها ، وأخطأ فى البعض ؛ لأنه خلط الخاص من المعانى بالمشترك بين الناس ، ممّا لا يكون مثله مسروقاً »[١٣] .

وهكذا يبدو أن استخدام الصور الشعرية التقليدية المعروفة

لا يدخل فى باب السرقات ، بل على النقيض من ذلك ، يوصى الشاعر الناظم فى إطار المعيار التقليدى (الذى اصطلح على تسميته « عمود الشعر ») بأن يستخدم سلسلة كاملة من الصور التى صارت أنموذجاً قياسياً ، حتى أنه يمكن للمرء أن يلجأ إلى عناوين قسم موازنة الآمدى التى تورد قائمة بموضوعات القصائد أو الصور المعيارية التى تصلح أساساً للمقارنة بين أبى تمام والبحترى . ويورد الآمدى هذه القائمة لتكون مرجعاً للصور الشعرية التى تنتمى إلى الأرضية المشتركة أو الملكية العامة . ونظراً لأن الشعر العربى التقليدى يمتد امتداداً شاسعاً فإن المشكلة تكمن فى عملية وضع الحد الفاصل بين الشائع العام والفردى الخاص ، سواء فى الصورة أو المعجم الشعريين بوجه عام . ودعنا نفحص بعض الأمثلة التى يوردها الآمدى :

« قال الكميت الأكبر ، وهو الكميت بن ثعلبة :

فلا تكثروا فيه الضجاج فإنه
محا السيفُ ما قال ابن دارة أجمعا

أخذه الطائى (أبو تمام) فقال :

السيف أصدق أنباءً من الكتب

. . .

وهو أحسن ابتداءاته .

وقال النابغة يصف يوم الحرب :

تبدو كواكبه والشمس طالعةً
لا النور نور ولا الإظلام إظلام

أخذه الطائى فقال ؛ وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان فى الحريق الذى وصفه :

ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمةٌ من دخان فى ضحىً شحب
فالشمس طالعة من ذا ، وقد أفلَتْ
والشمس واجبةٌ من ذا ، ولم تجب[14] »

والبدء بمثلين مأخوذين من أشهر قصائد أبى تمام ، أى « مدح المعتصم » بفتح عمورية ، يعنى أن الآمدى يزمع طرح برهانه بطريقة درامية . بيد أن النتيجة التى حققها جاءت مخيبة لخطته . ذلك بأن اتهاماته لا وزن لها أمام أصالة المفهوم والبنية والصورة الشعرية التى تفرزها هذه القصيدة . ولعله من الواضح أن المثل الأول يتعلق بالتأثير لا السرقة ، بل إن الأصل يبدو شاحباً أمام قوة تأثير البيت الاستهلالى فى قصيدة أبى تمام . يضاف إلى ذلك أن هذا البيت يضع أساساً متيناً للموضوع الرئيسى — (أو الموتيفة) — الذى يطوره الشاعر عبر القصيدة من أولها إلى آخرها . ومن ثم لا يمكن عزل هذا البيت وفصله عن البنية الكلية للقصيدة ، من ثم لا يمكن أن يعد بيتا مسروقاً . وفى المثل الثانى تبدو الاستعارة أوضح ، ويبدو التشابه أقرب ؛ بيد أن الدور الغالب للطباق فى الإطار العام لموضوع هذه القصيدة بما هى كل يجعل مسألة استعارة بيت واحد بعينه شيئاً جزئياً يفقد أهميته فى خضم السياق الكلى للقصيدة . وهكذا يتضح حتى الآن ومن المثلين الأولين أن إثبات السرقة تأسيساً على التشابه بين أبيات منفصلة لا يمثل منهجاً صالحاً للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء . وفى ضوء هذه الحقيقة فإن بعض الأمثلة — كالمثلين اللذين سنوردهما تواً — لا تدل على شىء سوى أن الشاعر أخذ بيتين فقط ؛ إذ لم يتعد هذا الأخذ ذلك ، ولم يصل إلى طبيعة القصائد نفسها وجوهرها الذى لا تمثل هذه الأبيات بمفردها سوى أجزاء صغيرة فيه . وبالقطع فإن الأمر لا يصل قط إلى عمل الشاعر فى مجمله .

« وقال الأعشى :

وأرى الغوانى لا يواصلن امرأً
فقد الشباب وقد يصلن الأمردا

فأخذ الطائى المعنى فألطفه ، فقال :

أحلى الرجال من النساء مواقعا
من كان أشبههم بهن خدودا

وقال البَعيث [الحنفى] :

وإنا لنعطى المشرفيّة حقها
فتقْطَعُ فى أيماننا وتُقَطِّعُ

فقال الطائى :

فما كنت إلا السيف لاقى ضريبه
فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا »[15]

والأمثلة الأخرى التى يوردها الآمدى للسرقة تكشف عن عيوب منهجه . ففى المثل التالى نجد أبا تمام قد أضاف معنى جديداً للبيت الذى اتهم بسرقته ، وذلك علاوة على أن الآمدى يورد ثلاثة شعراء آخرين استغلوا البيت الأصلى نفسه قبل أبى تمام . ومن ثم فإن الصورة الشعرية الواردة فى هذا البيت قد أصبحت فى عصر أبى تمام من الممتلكات الشعرية المشاع ، أى العامة :

« وقال مسلم بن الوليد :

قد عوّد الطيرَ عادات وثقن بها
فهنّ يتبعنه فى كل مرتحلِ

أخذه الطائى فقال :

وقد ظُلِّلت عقبان أعلامه ضحى
بعقبان طير فى الدماء نواهل
أقامت مع الرايات حتى كأنها
من الجيش إلا أنها لم تقاتل

فأتى فى المعنى زيادة ، وهى قوله : « إلا أنها لم تقاتل » ، وجاء به فى بيتين . . .

وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى ؛ فأول من سبق إليه الأفوه الأودى ، وذلك قوله :

وترى الطير على آثارنا
رأى عين ثقة أن ستُمارْ

فتبعه النابغة فقال :

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقهم
عصائب طير تهتدى بعصائب
جوانح قد أيقن أن قبيله
إذا ما التقى الجمعان أول غالب

فأخذه حُميد بن ثور فقال يصف الذئب :

إذا ما غدا يوماً رأيت غيابةً
من الطير ينظرن الذى هو صانع

وقال أبو نواس :

تتأيا الطير غدوتَهُ
ثقة بالشبع من جَزَرِه

[تتأيا] أى : تتعمد وتقصد »[16] .

ويبدو أن الآمدى يناقض نفسه أكثر من ذلك عندما يورد ثلاثة مصادر محتملة ربما سرق منها أبو تمام بيته . ذلك أنه إذا كانت العلاقة بين الأصل والمسروق مشكوكا فيها إلى هذا الحد فإن القول بالسرقة لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مقنعا[17] .

« وقال مسلم بن الوليد :

فلمّا انتضى الليل الصباح وصَلّته
بحاشية من لونه المتورد

أخذه أبو تمام فقال :

حُطّت إلى قبة الإسلام أرحُلُهُ
والشمس قد نفضت ورْساً على الأُصُل

أو أخذه من قول النمرى :

أجدّ ولمّا يجمع الليلُ شمله
فما حل إلا وهو وردُ المغارب

هذا ما ذكره ابن المنجم ؛ والذى أظن أنه أخذه من قول الآخر :

والشمس صفراء كلون الوَرْس »[18]

وفى مثل آخر يتضح من قول الآمدى نفسه أن ما يسميه سرقة ليس سرقة عمياء بل تصحيحاً وتطويراً لصورة شعرية مأخوذة عن أحد السابقين .

« وقال مسلم بن الوليد فى الحجاب ، فأخطأ فى المعنى :

كذلك الغيث يرجى فى تحجبه
حتى يُرىَ مسفراً عن وابل المطر

أخذه أبو تمام فقال :

ليس الحجاب بمقص منكِ لى أملاً
إن السماء تُرجى حين تحتجب

إلا أن لبيت أبى تمام وجهاً من الصواب . . . »[19] .

وهكذا فإن تمحيص هذا العدد القليل من المائة وتسعة عشر مثلاً التى يوردها الآمدى يكشف النقاب عن عدم صلاحية أدوات النقد العربى التقليدى للتعامل مع قضية صلة الشاعر بمن سبقوه وبالموروث الشعرى بصفة عامة ؛ فهذه الأمثلة لا تدل على السرقة ، بل توضح الطرق المختلفة التى يستغل بها الشاعر التراث الأدبى . فهو حيناً يدخل هذه العناصر فى نسيج ما تجود به موهبته الشخصية ، وهو أحياناً يمزج نتاج هذه الموهبة فى مجمل الموروث الشعرى . وبدلاً من أن ينجح الآمدى فى إثبات تهمة السرقة على أبى تمام فإنه على العكس من ذلك قد برهن بما لا يدع مجالاً للشك على سعة المادة الشعرية التى تأثر بها هذا الشاعر . وهكذا أوضح الآمدى تنوع أساليب أبى تمام فى الهيمنة على هذه المادة وهضمها وتحويلها إلى جزء من ممتلكاته الشعرية الخاصة .

ثم إن الآمدى لم يحاول فحص هذه الأبيات فى سياق القصيدة فى مجملها ، على نحو حال بينه وبين إدراك عدم أهمية تهمة السرقة الأدبية فى سياق المفهوم الجديد والأصيل لشكل القصيدة عند أبى تمام . والأهم من ذلك أنه بتحديد نطاق النقاش حول أبيات منفصلة ، سواء لصاحبها الأصلى أو لسارقها ، فإن الناقد ــ أى الآمدى ــ قد حجب عن نفسه إمكانية الوصول إلى اكتشاف تأثيرات شعرية أكبر لشاعر ما على الآخر .

٢ - أخطاء أبى تمام

وحتى الآمدى نفسه يبدو أنه فى نهاية المطاف يشك فى جدوى هذا الجدل الذى يثيره عن السرقة . هذا ما تشى به ملاحظاته فى بداية تناوله لأخطاء أبى تمام . وفى القسم الذى نشرع فى تناوله الآن من «الموازنة» يعبر الآمدى عن وجهة نظر النقد التقليدى المحافظ آنذاك بالنسبة لشعر أبى تمام ؛ وهى وجهة النظر التى سبق أن عبر عنها ابن المعتز :

> «ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه ؛ لأنه باب ما يعْرَى منه أحد من الشعراء إلا القليل ، بل الذى وجدتهم يعيبونه كثرة خطائه وإخلاله وإحالاته ، وأغاليطه فى المعانى والألفاظ .
>
> وتأملت الأسباب التى أدّته إلى ذلك فإذا هى ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود ابن الجرّاح فى كتاب «الورقة» عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد [الطائى] أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال . . .
>
> وأنا الآن أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعانى والألفاظ ، مما أخذته من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة ، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطته بعد أن أسقطت منه كلّ ما احتمل التأويل ، ودخل تحت المجاز ، ولاحت له أدنى علة»[20] .

وإذا أمعنا النظر فى الأبيات التى أفردها الآمدى نماذج لأخطاء أبى تمام لاستطعنا أن نضع أيدينا على الجوانب التى أغضبت التقليديين فى شعره ، وجاءت مناهضة أو مناقضة للتراث القديم . ولقد قسمنا الخمسة والأربعين مثلاً التى أوردها الآمدى إلى ثلاث مجموعات ؛ ومن كل مجموعة سنتناول بالدرس نماذج قليلة .

المجموعة الأولى : وهى أقل الأخطاء إثارة للجدل ؛ فهى أخطاء بسيطة بشأن موضوعات تقليدية فى الشعر ، بعيدة عن الحياة المدنية فى العصر العباسى ، ومتصلة بالجوانب المختلفة للحياة البدوية الواردة فى القصيدة الجاهلية ، من نبات وحيوان وما إلى ذلك .

«أنكر أبو العباس أحمد بن عبيد الله على أبى تمام قوله :

هاديه جذع من الأراك ، وما
تحت الصَّلا منه صخرة جَلْسُ

وقال : هذا من بعيد خطائه ؛ أن شبه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال «جذع من الأراك» ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً أو تشبه بها أعناق الخيل ؟ وأخطأ أبو العباس فى إنكاره على أبى تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع ، وتلك عادة العرب ، وهو فى أشعارها أكثر من أن يحصى ؛ وقد بينت ذلك فيما غلط فيه أبو العباس على أبى تمام .

وأصاب أبو العباس فى إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً ، وإن لم يلخص المعنى ؛ لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع ، ولا تقاربها»[٢١] .

وواضح أن أبا تمام لم يكن يعرف أن شجرة الأراك هى شجرة كبيرة ذات أشواك وأغصان كثيفة ، وهى التى منها أخذ السواك . ولم تك بالشىء الذى يمكن مقارنته بجذع النخلة ، ولا أن يستخدم مجازاً لتشبيه رقبة الحصان السمينة . وفى مثل آخر يتهم الآمدى أبا تمام بالجهل فيما يتعلق بدقائق حياة الخيول وخصائصها :

«ومن خطائه قوله :

واكتست ضُمَّرُ الجياد المذاكى
من لباس الهيجا دماً وحميما
فى مكرٍّ تلوكها الحرب فيه
وهى مُقْوَرَّةٌ تلوكُ الشكيما

وهذا معنى قبيح جداً : أن جعل الحرب تلوك الخيل ، من أجل قوله «تلوك الشكيما» . و «تلوك الشكيما» أيضاً ههنا خطأ ؛ لأن الخيل لا تلوك الشكيم فى المكرّ وحومة الحرب ، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرّ لها .

فإن قيل : إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هى الشكيم ، قيل : هذا تشبيه ، وليس فى لفظ البيت عليه دليل ؛ وألفاظ التشبيه معروفة ؛ وإنما طرح أبا تمام فى هذا قلةُ خبره بأمر الخيل ؛ ألا ترى إلى قول النابغة :

خيل صيام وخيل غير صائمة
تحت العجاج وخيل تعلُكُ اللُّجُما

والصيام ههنا القيام : أى خيل واقفة [مستغنى عنها لكثرة خيلهم فهى واقفة] وخيل تحت العجاج فى الحرب ، وخيل تعلك اللجم قد أسرجت وألجمت وأعدت للحرب»[٢٢] .

وتتركز المشكلة حول كلمة «مكرّ» التى أخذها الآمدى على أنها تعنى «الهجوم» . ومن هنا استنتج أن الصورة الشعرية التى يرسمها أبو تمام ليست صحيحة ؛ لأن الخيول لا تعض على الشكيمة وهى تهاجم ، فى حين أن المعنى الأصلى للفعل «كرّ» هو «أن يدور دورة ثم يعود للحرب» . ومن ثم فهى تتضمن إحكام الشكيمة ثم لف الحصان للهجوم . فلا سبيل إذن للقول إن الحصان اللهوف على المعركة لا يمكن أن يعض الشكيمة ؛ فالواقع أن راكبه يقوده للخلف من الشجار ليلف به ثم يعود للهجوم . علاوة على ذلك «فمكرّ» اسم مكان قد تعنى ببساطة أرض المعركة ، أو بتحديد أدق «حيث يعود المتحاربون مرة بعد الأخرى للصراع ، يدورون للخلف بعيداً ثم يعودون للاشتباك ثانية» .

وبالنسبة لتفسير شطر البيت الأول فإن «تلوك» يمكن أن تفسر تفسيرين : الأول هو أن مصاعب الحرب تأكل الخيول ، أى تتغذى على لحمها وشحمها ، ولا تتركها إلا نحيلة هزيلة («مقوّرة» فى الشطر الثانى) . أما التفسير الثانى فهو ما يرد عند الآمدى ، أى أن الحرب تلوك الخيول بلا هوادة كلما كانت الأخيرة أكثر لهفة على الكر . ويرى الآمدى أنه من الضرورى أن نختار بين الشرحين فنقبل أحدهما ونرفض الآخر ، فى حين أن النقطة الرئيسية فى البيت كله تتمثل بالتحديد فى التورية المبنيّة على اللعب بلفظ «تلوك» .

ويجلّى المثل الأخير فى هذه المجموعة نقطة مهمة ، هى أن الشاعر يتناول الحياة الشعرية المتوحشة فى الصحراء ، أى الصورة الشعرية للصحراء لا الصحراء نفسها . ولو كان الآمدى قد فطن إلى هذه الحقيقة لما أسرع بإدانة البيت التالى ، حيث تسود الصورة الشعرية ، وتغطى مظاهر عدم الدقة فى أمور الحيوان .

«ومن خطائه قوله :

وقد ظللت أعناق أعلامه ضحى
بعقبان طير فى الدماء نواهل

نواهل من النهل ، وهوالشرب الأول . والعَلَلُ : الشرب بعد الشرب . والعقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء ، وإنما تأكل اللحوم»[٢٣] .

وكما هو فى المثل السابق فإن الناقد بسبب حرصه الشديد على إظهار ثقافته فى فقه اللغة وعلم الحيوان قد تورط فى مسائل ومشاكل كان فى غنى عنها ، لأنها تحجب عنه الرؤ ية الفنية النفاذة التى كانت فى الواقع تلزمه هنا .

المجموعة الثانية : وهى أخطاء لغوية يمكن استخلاصها من أمثلة الآمدى . وكما فى المجموعة الأولى نجد هنا أيضاً أن اهتمام الناقد بالأمور اللغوية المحض قد أعماه عن الجوانب الشعرية والفنية التى هى فى الغالب مفتاح الفهم السليم للصور الشعرية التى يرسمها أبو تمام . وهذه المجموعة تضم الأمثلة التى يتهم فيها الآمدى الشاعر بإساءة استخدام بعض الكلمات عن جهل بمعانيها الصحيحة .

«ومما أخطأ فيه الطائى البيت الذى بعد قوله :

منَ الهيف لو أنّ الخلاخل صُيرت
لها وُشُحاً جالت عليها الخلاخل

وهو قوله :

مـهـا الـوحش إلا أن هـاتـا أوانسٌ
قـنـا الخطِّ إلا أن تـلـك ذوابـل

وإنما قيل للرماح «ذوابل» للينها وتثنيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التى من أكمل أوصافها التثنى واللين والانعطاف ، كما قال تميم ابن أبى مُقبل :

يـهـزُزن لـلـمـشـى أوصـالاً مـنـعَّـمـة
هـز الجـنـوب ضـحـى عـيـدان يـبْـريـنـا
أو كـاهـتـزاز رُدَيـنـىٍّ تـذاوقـه
أيـدى الـتّـجـار فـزادوا مـتـنـه لـيـنـا

فشبه تميم قدودهن بالرُّدينى للينه وتثنيه لا غير . هذا أجود من كل ما قاله الناس فى مشى النساء وحسن قدودهن . وقوله (مها الوحش) أراد «كمها الوحش» إلا أن هاتا أوانس فوضع المشبّه به فى مكان المشبه ، وهذا فى كلامهم شائع مستفيض»[٢٤] .

ويثبت التحليل الاشتقاقى لكلمة «ذوابل» أن معرفة الشاعر اللغوية هنا أكبر من معرفة ناقده . فالمعنى الأصلى لكلمة «ذابل» ليس كما يزعم الآمدى «التثنى واللين والانعطاف» ، وإنما تصف ما هو «هزيل ونحيل بعد أن فقد كل رطوبته ونداوته» . وتستخدم هذه الكلمة أيضاً لوصف الحربة أو قصبة الرمح «القنان» . ومن ثم فإن «ذوابل» قد أصبحت تستخدم ببساطة بمعنى «الحراب» . ويفترض الآمدى إذن (خطأ) أن أبا تمام يناقض المقارنة التقليدية بين العذارى اللينات وقصبة الرماح المطواعة ، فى حين أنه فى الواقع يثبتها ؛ إذ يلعب بالاستخدام المزدوج لكلمة «ذوابل» بمعنى الحراب وبالمعنى الحرفى والأصلى لها . ولذا فهو يقول إن العذارى مثل الحراب فى قوامها ، سوى أن الحراب «ذوابل» ، فى حين أن الفتيات الصغيرات يوصفن عادة بأنهن غِضاض .

وفى مثل آخر نجد الانشغال الزائد عن الحد بالمسائل اللغوية بمنأى عن النواحى الفنية يحجب عن الناقد فرصة إدراك ما يعنيه الشاعر :

«ومن خطائه أيضاً فى وصف الربع وساكنه ، قوله :

قـدْ كـنـتَ مـعـهـوداً بـأحـسـن سـاكـن
ثـاو وأحـسـن دِمْـنـةٍ ورسـوم

والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه ؛ لأن الرسم هو الأثر الباقى بعد ساكنه .

والصواب قول البحترى :

يـا مـغـانى الأحـبـاب صـرتِ رسـومـا
وغـدا الـدهـر فـيـك عـنـدى مـلـومـا

وقال امرؤ القيس :

وهل عند رسم دارس من مُعَوَّلِ

قال ذلك : لأن الرسم يكون دارساً وغير دارس . وقال :

قـفـا نـبـك مـن ذكـرى حـبـيـب وعـرفـان
ورسـمٍ عـفـت آيـاتـه مـنـذ أزمـان»[٢٥]

فالمشكلة هنا مشكلة المعنى الحرفى فى مواجهة المغزى الشعرى . فبالنسبة للشاعر فإن سكنى الخيام شىء مؤقت ومتجدد يومياً ، حتى أن المرابع ، أى سكنى البدو ، قلما ترد فى النسيب مادام أصحابها يقيمون بها . فالخيام فى الشعر العربى لا تقام إلا لكى تهدم وتهجر بعد ذلك . وهذا ما يثير فى النفس ذكرى الحبيب الذى كان يقيم فى هذه الخيمة هنا أو تلك هناك ، حيث رحل الجميع وخلفوا الأطلال . صفوة القول أنه بالنسبة للموروث الشعرى العربى نجد أن هدم الخيام وترك المكان كأطلال غامضة ــ حيث كان يعيش من يحبهم الشاعر ــ هى الجوانب ذات الأولوية الشعرية على السكنى بهذه الديار . وهكذا فى إطار هذا الموروث العربى الشعرى تتجسد الآثار والأطلال ، وتخلع عليها صفات الأحياء من سكانها الذين أقاموا فيها فى فصل الربيع ، ولاسيما المحبوبة وقبيلتها . وهذه الصورة التشخيصية للأطلال قوية جداً ومقنعة إلى أقصى حد فى إطارها هذا .

وفى المثل التالى ستتبين أن انشغال الناقد بالأمور اللغوية عن الجوانب الشعرية قد ضلله مرة أخرى .

«ومن خطائه قوله :

كـالأرحـبـىّ الـمـذكـى سـيـرُهُ الـمـرَطَـى
والـوَخْـدُ والمَـلْعُ والـتـقـريـب والخَـبَـبُ

فالأرحبى من الإبل ، منسوب إلى أرحب ، وهى من همدان ، تنسب إليهم النجائب .

والمذكى : الذى قد انتهى فى سنه وقوته .
والمَرَطَى من عدو الخيل : فوق التقريب ودون الإهذاب .
والوخد : الاهتزاز فى السير ، مثل وخد النعام .
والملع من سير الإبل : السريع .
والتقريب من عدو الخيل معروف ؛ والخبب : دونه .

وليس التقريب من عدو الإبل . وهو فى هذا الوصف مخطىء ؛ وقد يكون التقريب لأجناس من الحيوان ، ولا يكون للإبل ، فإنا ما رأينا بعيراً [قط] يقرب تقريب الفرس .

والمرطى أيضاً : من عدو الخيل ؛ ولم أره فى أوصاف [سير] الإبل ولا عدوها»[٢٦] .

ومن وجهة النظر اللغوية النظرية : يعد كلام الآمدى صحيحاً ولا غبار عليه . ولكن الذى لم يفطن إليه الآمدى هو أن هذا الخلط الشاذ بين عدو الخيول ومشى الجمال أمر متعمد من قبل الشاعر . ذلك أنه لا يصف الجمل بل الوزير الشاعر الزيات ، الذى أهديت إليه القصيدة ، والذى تمثل قدرته غير العادية لإنجاز مختلف المهام السياسية موضوع البيت السابق لهذا البيت ، موضع الهجوم من جانب الآمدى :

وزيـر حـق ووالى شـرطـة ورحـا
ديـوان مـلـك وشـيـعـى ومحـتـسـب[٢٧]

أما المثل الأخير فى هذه المجموعة من الأخطاء فيجسد موقف الآمدى بوصفه ناقدا محافظا ؛ فهو يرفض استخدام القياس المورفولوجى ، أى تكوين مفردات جديدة منحوتة قياساً على شكل

المفردات المعروفة . ويلاحظ هنا أيضا عجز الآمدى عن إدراك المغزى الشعرى الذى يرمى إليه أبو تمام :

«ومن خطائه قوله :

جَلَّيتَ والموت مُبْدٍ حُرَّ صفحته
وقد تَفَرْعَنَ فى أفعاله الأجل

وقوله «وقد تفرعن فى أفعاله الأجل» معنى فى غاية الركاكة والسخافة ؛ وهو من ألفاظ العامة ، ومازال الناس يعيبونه به ، ويقولون : اشتقَّ للأجل الذى هو مطل على كل النفوس فعلاً من اسم فرعون ، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان فى الدنيا»(٢٨) .

وهكذا فإن الآمدى ونقاد أبى تمام يجأرون بالشكوى لأنه فى محاولته لتعزيز معنى قوة الموت القاهرة قد أخطأ فى استمداد استعارته من شىء يبدو واضحاً أنه أضعف من الموت . ومن ثم فإن الاستعارة غير سليمة . وعلى أية حال فإن أبا تمام يهدف بهذه الصورة الشعرية إلى تعزيز قوة معنوية ، هى قوة الموت الطاغية بتشخيصها فى مفردات وملابسات تمكن المتلقى من إدراكها والإحساس بها على نحو أيسر وأفضل . ولقد نجح الشاعر فى ذلك إلى أقصى حد ، عندما وصف الموت بقسوة فرعون الطاغية وطيشه وتعسفه . ومن اللافت للنظر أكثر من ذلك رد فعل الآمدى على استخدام أبى تمام لفعل «تفرعن» المشتق بالقياس من الاسم «فرعون» . واستخدام هذا القياس فى تكوين مفردات جديدة يشهد لأبى تمام بالأصالة ، ولكن الآمدى يعده من المصطلح العامى والدارج . ويكتسب هذا القياس أهمية كبرى عندما يظهر فى بديع الشعر ؛ لأنه يقوى الرابطة بين الأسلوب الجديد ومدرسة نحاة البصرة ، الذين اتكأوا على القياس(٢٩) وجعلوه وسيلتهم الأولى فى التحليل . أما بالنسبة لأبى تمام فإن القياس فى تكوين المفردات الجديدة أو الاشتقاق فهو مجرد نقل عملية الاستعارة من الصورة الشعرية إلى التركيب اللغوى نفسه . يلعب شاعر البديع إذن بلغة الشعر التقليدى جنباً إلى جنب مع صوره الشعرية الخاصة ؛ وهذا ما ستوضحه الأمثلة التى سنشير إليها بعد قليل . أما المثل الذى خصه الآمدى باللوم فليس فريداً فى شعر أبى تمام ؛ فنحن نرى الاستخدام نفسه للقياس أو الاشتقاق فى استخدامه لفعل « بَطْرَقَ » بمعنى تعيين القائد ، من كلمة «بطريق» ، وهى تعنى القائد فى الجيش المسيحى .

يستغيث البطريق جهلاً وهل تطـ
ـلب إلا مبطرق البطريق(٣٠)

والنتيجة التى يمكن أن نخلص إليها من الأمثلة السابقة هى أن الآمدى قد حصر نفسه فى حدود تفكير فقه اللغة على حساب المعنى المجازى الذى يرمى إليه الشاعر . وعلى النقيض من ذلك نجد الجاحظ قد احتفى بتكوين الكلمات الجديدة بالقياس ؛ وذلك للتعبير عن المدركات والمفاهيم الجديدة ؛ كما أنه رحب باستخدامها فى الشعر(٣١) . أما الآمدى فقد استشاط غضباً بسبب ما عده ضرباً من السوقية ، وخروجاً على الاستخدام السليم ، ويعنى بذلك استخدام أبى تمام للفعل «تفرعن» . ونحب أن نوضح أننا هنا نتعامل مع قضية لا تتعلق بما هو صحيح وما هو خطأ ، وإنما نحن إزاء عقليتين مختلفتين ، وموقفين متناقضين من الظواهر الشعرية الجديدة فى أسلوب البديع .

المجموعة الثالثة : وعلى حين كانت المجموعة الأولى من الأخطاء تمثل أخطاءً ذات طابع وقائعى متصل بالحياة البدوية فى الصحراء ، وعلى حين تدور المجموعة الثانية حول الأخطاء اللغوية ، فإن المجموعة الثالثة ، التى يمكن استخلاصها من ملاحظات الآمدى ، تتمثل فى خروج مزعوم على الصور الشعرية التقليدية فى العرف الشعرى الكلاسىّ :

«وأنكر أبو العباس قول أبى تمام :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمَهُ
بكفيك ما ماريت فى أنه بُرْدُ

وقال : هذا [هو] الذى أضحك الناس منذ سمعوه [و] إلى هذا الوقت . ولم يزد على هذا شيئاً .

والخطأ فى هذا [البيت] ظاهر ؛ لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك .

. . . .

وكما قال الآخر :

وعظيمُ الحلم لو وازنته
بثَبير أو برضوى لرَجَحْ

ومثل هذا كثير فى أشعارهم ؛ ألا تراهم إذا ذمُّوا الحليم كيف يصفونه بالخفة فيقولون : خفيف الحلم ، وقد خفَّ حلمه [وطاش حلمه] .

وقال عياض بن كثير الضبىّ :

تنابلةٍ سُود خفاف حلومهم
ذوى سَرَبٍ فى الحى يغدو ويطرُقُ

فهذه طريقة وصفهم للحلم ، وإنما مدحوه بالثقل والرزانة ، وذموه بالطيش والخفة .

وأيضاً فإن البُردَ لا يوصف بالرقة ، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألواناً مختلفة ، كما قال يزيد بن الطثريّة :

أشاقتك أطلال الديار كأنما
معارفها بالأبرقين بُرودُ

. . . .

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ؛ ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع فى الخطأ»(٣٢) .

وفى هذا المثل لم يصل الآمدى إلى إدراك معنى البيت ولا خلفيته الشعرية . وبادىء ذى بدء ، وكما يعترف الآمدى نفسه ، فإن أبا تمام

كان على وعى تام بالوصف التقليدى للحلم بأنه «ثقيل» . وهناك سبب اشتقاقى وراء هذا الربط ؛ ذلك أن لفظة «حلم» ترتبط بالفعل «حمل» مع شىء من تبادل المواقع بين الحروف (أو القلب المكانى metathesis) . ونجد مثل هذا الترابط الاشتقاقى بين الفعلين الإنجليزيين bear بمعنى «يحمل» و for bearبمعنى يتحمل أو يصبر ، أى يتحلى بالحلم* . ومن ثم فإن «الحلم» فى اللغة العربية يعنى مجازاً «الحمل» ، ومن ثم يمكن أن يوصف بأنه ثقيل كأى حمل بالمعنى الدقيق للكلمة . وإن قراءة فاحصة للبيت تكشف عن حقيقة أن الشاعر يلعب بعدة صور مجازية تقليدية فى آن واحد . فالصفة «رقيق» لا تنسب مباشرة إلى الحلم ، بل إلى «حواشى» عباءة مجازية أو معطف من التحمل «برد الحلم»[٣٣] . وهى عبارة تذكرنا بالعبارة القرآنية «لباس الذل» ، وبعبارة أخرى لأبى تمام نفسه وهى «سربال من الصبر»[٣٤] . وهكذا فبرغم الظاهر الملغز للبيت كما توحى به عبارة «رقيق الحلم» ، بمعنى خفيف الحلم ، فإن قراءة مكتملة للبيت كلّه تكشف النقاب عن حقيقة أن الحواشى الرقيقة جزء من عباءة الاحتمال القوية والثابتة . وعلاوة على ذلك فإن الشاعر يجعل العبارة عن الاحتمال أكثر تعقيداً وتركيباً ــ فمن البداية عندما تشاهد تحمل الممدوح فإنه قد يعطيك الانطباع بأنه لين العريكة أو متردد متحير ، ولكن ما إن ترى سعة حلمه حتى تتحقق من أن احتماله ليس استسلام الضعيف بل هو قرار وتصميم قوى من جانب شخص نبيل . هذه إذن حالة أخرى نرى فيها دقة الشاعر تعجز ناقده ؛ فبرغم الثقافة الواسعة التى يظهرها الآمدى فإن عزوفه عن «التأويل» ــ مثل رفضه «للقياس» ــ قد حال بينه وبين أن يقبل بديهيات أبى تمام الشعرية ، وأن يفهم شعره .

والمثل التالى يوضح مرة أخرى التصاق الناقد بالصورة الشعرية التقليدية المستقرة ، وعجزه عن الإلمام بالتوسعات والتفريعات الجديدة التى يضيفها الشاعر :

«ومن خطائه قوله :

ظعنوا فكان بكاى حولاً بعدهم
ثم (ارعويت) وذاك حكم لبيد

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها
بالدمع أن تزداد طول وقود

وهذا خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويُعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى ؛ فمن ذلك قول امرىء القيس :

وإن شفائى عَبْرَة مهراقةٌ
فهل عند رسم دارس من مُعوّل

وقول ذى الرمة :

لعل انحدار الدمع يُعقبُ راحة
من الوجد أو يشفى نجىّ البلابل

وقال الفرزدق :

فقلتُ لها إن البكاء لراحة
به يشتفى من ظن أن لا تلاقيا

وهو كثير فى أشعارهم ، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى . وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى ، وكرره فى شعره ، متبعا لمذاهب الناس ؛ فمن ذلك قوله :

نثرتْ فريد مدامع لم تُنظَم
والدمع يحملُ بعض ثقلِ المغرم

وقال فى موضع آخر :

واقعاً بالخدود والبردُ منه
واقع بالقلوب والأكباد

فلو كان اقتصر هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الدمع ، لكان المذهب [الصحيح] المستقيم ؛ ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى مالا يعرف فى كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم »[٣٥] .

ما لم يفهمه الآمدى هو أن أبا تمام لا يجهل الصورة التقليدية ولا يستخف بها ولكنه يعيد بناءها ويضيف إليها ويتلاعب بها . وكما هو واضح من الأمثلة التى يوردها الآمدى من أبى تمام وغيره من الشعراء ، فإن الصورة التقليدية للدموع التى تبرد حرقة العشاق وأحزانهم شائعة الاستخدام ؛ وكان أبو تمام على علم ووعى بها ، ويدرك شيوعها . وفى بيته الشعرى يضيف الشاعر صيغة مبالغة (hyperbole) على هذه الصورة التقليدية ؛ فهو يصف عاطفة متقدة وصلت حدتها وحرارتها إلى درجة أن الدموع التى تقول التقاليد الأدبية إنها تطفىء وتبرد لا تنال منها بل تزيدها اتقاداً واشتعالاً . وهكذا فإن الصورة التقليدية للدموع تمثل خلفية ضرورية لهذا البيت ؛ فهى من المعطيات المفترض وجودها فيه ؛ إذ بدونها يفقد تأثيره البلاغى .

وهناك مثل آخر يوضح كيف أن التصاق الناقد بالشكل الحرفى للصورة التقليدية يحول بينه وبين التقدير السليم لما هو جديد فى شعر أبى تمام . وهو تجديد يقوم فى معناه وتأثيره على أساس من الصور التقليدية نفسها ، إذ يجلها الشاعر ولا يزدريها ، وكل ما يفعله أنه يشتق منها صورة جديدة مبتدعة :

« وقال أبو تمام :

لما استحرّ الوداع المحض وانصرمت
أواخر الصبر إلا كاظماً وَجِما

رأيت أحسن مرئى وأقبحه
مستجمعين لى التوديع والعنما

العنم : شجر له أغصان [لطيفة غضة كأنها بنان جارية ، الواحدة

* وهناك علاقة مماثلة بين الفعل اليونانى phero بمعنى أحمل ، إذ جاء منه الفعل hypophero بمعنى أعانى ، أتحمل ، أصبر . ونجد العلاقة نفسها فى الفعلين اللاتينيين المقابلين لهذين الفعلين اليونانيين ، ونعنى fero ، إذ جاء منها suffero بمعنى suffer فى اللغة الانجليزية . [المترجم]

عنمة] . كأنه استحسن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع ؛ وهذا خطأ في [هذا] المعنى . أتراه ما سمع قول جرير :

أتنسى إذ تودِّعنا سليمى
بفرع بشامة ؟ سقى البشام !

فدعا للبشام بالسقيا ؛ لأنها ودعته به فسر بتوديعها . وأبو تمام استحسن إصبعها ، واستقبح اشارتها [مودعة] ؛ ولعمرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالغزل ، وأغلظهم طبعاً ، وأبعدهم فهماً »[٣٦] .

ويفوت الآمدى أن يدرك مغزى بيت كل من أبي تمام وجرير ؛ فدعوة الشاعر الثانى أن يسقى فرع البلسم ليست تعبيراً عن السعادة بل إنها تشى بالحزن والشعور بالخسران واليأس . وكان ينبغى أن يكون الآمدى أول من يعرف أن هذه الدعوة أخذت من دعوة الشاعر التقليدية (في الموروث الشعرى) للخيام المهدمة والديار المهجورة ، حيث كانت المعشوقة تقيم وقبيلتها ، وحيث لن يعودوا إليها أبداً . ومن ثم فإن هذه الدعوة تتضمن قبولاً أسيفاً بحقيقة أن الشاعر لن يرى حبيبته مرة أخرى ؛ وهو يحاول البحث عن تعزية وسلوى بالأمل في أن موقع حبها سيزدهر بالسقيا . وبالنسبة لملاحظات الآمدى على بيت أبي تمام فإنها تنم عن شيء من السذاجة . ذلك أن الشاعر في الواقع قد ميز بين جمال إيماءة الحبيبة أو إشارتها وهى تودع ، والمعنى الرهيب والمخيف لهذه الحركة . وأبرز الشاعر هذا الجانب المزدوج الذى جعل لحظة الفراق والوداع بين الحبيبين محملة بفيض من العاطفة والإثارة .

على أننا لا نحاول بهذه الأمثلة أن نثبت أن أحكام الآمدى كانت دائماً خاطئة . بل إن كثيراً من أبيات أبي تمام التى خصها الآمدى بالنقد تحتوى حقاً على استخدامات غير مناسبة للكلمات ، وفيها بعض التشبيهات المرتبكة ، أو على الأقل غير المفهومة . وما نحاول إثباته هو أن أساس أحكام الآمدى النقدية ليس صائبا من وجهة نظر موضوعية كما يظن بعض النقاد المحدثين . فالآمدى في الغالب يدين أى بيت يجد فيه ما يعده هو شخصياً خروجاً على الاستخدام العام أو الصورة التقليدية ، سواء أكان هذا الاستخدام أو هذه الصورة جيلين جمالا فريدا أو مرتبكين ارتباكا مطبقاً . لم يستطع الآمدى أن يميز بين التوسيع والتفريع البارعين في العناصر التقليدية في سبيل خلق صور شعرية جديدة ومؤثرة من ناحية ، والمحاولات غير الموفقة من جانب الشاعر لاستخدام الاستعارات القديمة بطرق جديدة ، فوصل إلى نتائج مضطربة من ناحية أخرى .

ولنضرب مثلاً على التشبيهات غير الموفقة لأبي تمام في الأبيات التالية :

« وقال (أبو تمام) :

فلويت بالموعود أعناق الورى
وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

حطم ظهر الموعد بالإنجاز استعارة قبيحة جداً ؛ والمعنى أيضاً في غاية الرداءة ؛ لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه ، وبذلك جرت العادة أن يقال : صحّ وعد فلان ، وتحقق ما قال ، وذلك إذا أنجزه ؛ فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطْم ظهره ؛ وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب ؛ [ألا] تراهم يقولون قد مرِّض فلان وعده ، وعلله ، ووعد وعداً مريضاً ، فإذا أخلف وعده فقد أماته ؛ والإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد ، لا الإنجاز ، ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه ، وكان ينبغى أن يقول : وحطمت بالإنجاز ظهر المال ؛ لأن الوعد حينئذ كان يصح ويسلم ، ويتلف المال »[٣٧] .

حاول الشاعر في هذا البيت أن يخلق الغموض السطحى نفسه كما فعل في بيت سابق ، حيث وردت صورة « رقيق حواشى الحلم » . لكننا هنا في هذه الحالة لا نصل إلى حل نهائى مرض . ويبدو أن الشاعر يصف الوعد بالنير الذى يثقل عاتق الإنسان ، ومن ثم فإن إنجاز هذا الوعد يأتى بمثابة كسر هذا النير . تمثل الحل في المثل السابق في الرجوع للطراز التقليدى للاستعارة ، أى « بُرْدُ التحمل » ؛ وهو حل مألوف ومن السهل إدراكه . ولكننا في هذه الحالة نجد الاستعارة الأساسية ، أى كسر ظهر الموعد بتنفيذه ، غير مألوفة ولا هى مبنية على قياس من السهل فهمه .

والمثل الأخير في هذه المجموعة سيوضح كيف أن الاستخدام التقليدى لاستعارة معينة في إطار صورة شعرية تقليدية يمكن أن يكون حائلاً دون استخدامه في صورة شعرية أخرى استعارةً لشيء آخر ؛ هذا ما يراه الآمدى :

« ومثلُ هذا البيت الأول في الفساد ، أو قريب منه ، قوله :

إذا مارحى دارت أدرْت سماحةً
رحى كل إنجاز على كلِ موعد

وهذا إتلاف الموعد وإبطاله ؛ لأنه جعله مطحونا بالرحى ؛ وإنما ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن الوعد ليس ضد الإنجاز ؛ فإذا صح هذا بطل ذاك ، بل الوعد الصادق طرف [من] الإنجاز ، وسبب من أسبابه ؛ فإذا وقع الإنجاز فهو تمام الوعد ، وتصحيح له وتحقيق وتصديق ، فهو في الاستعارة غالط ، والمعنى الصحيح قوله :

أبلُهُمُ ريقاً وكَفّاً لسائلٍ
وأنضرهم وعداً إذا صوّح الوعد

فتصويح الوعد هو أن يُخلفه الواعد فيبطل ، ولا يصح ؛ لأنه من صوّح النبت : إذا جف »[٣٨]

وعندما يخضع هذا البيت لعملية تمحيص منطقية فإن نقد الآمدى له ومقارنته بكسر ظهر الموعد في المثل السابق يبدوان على غير أساس . فطحن القمح وتحويله إلى دقيق لا يبدو مؤشراً على التدمير ، ولا يبدو مجازاً غير مناسب للتعبير عن إنجاز الموعد . وعلى أية حال فإن أى امرىء يألف الشعر الجاهلى يعرف من معلقة زهير — على سبيل المثال — أن طحن الطاحونة هو التشبيه التقليدى لاشتداد الحرب ولكثرة القتل وسقوطهم على أرض المعركة . وهكذا فإنه بالنسبة لقارىء الشعر العربى توحى صورة طحن الموعد في طاحونة بتدميره وزواله لا بالعناية به وتنفيذه[٣٩] .

إن تحليل القسم الذى أفرده الآمدى لأخطاء أبي تمام يكشف بصورة

أساسية موقف ناقد محافظ يرفض رفضاً مبدئياً وبصفة خاصة عناصر التفكير التأملي وتطبيقها الأدبي ، ونعني القياس والاشتقاق والتأويل ، وهي السمات المميزة لأسلوب أبي تمام ولبديع الشعر بصفة عامة . وبهذا الرفض المبدئي لكل الأبيات التي تنطوي على مثل هذه العناصر المنطقية الخاصة بالإدراك وتكوين المفردات ورسم الصورة الشعرية فإن الناقد قد عجز عن التمييز بين محاولات الشاعر التجديدية الناجحة من جهة ، وتلك المخفقة من جهة أخرى ، وذلك من منظور أدبي فني .

٣ ـ البديع عند أبي تمام

وفي القسم الثالث من « الموازنة » الذي يتناول فساد العبارة والمعنى السيء والمجاز المعيب والتأليف أو الترتيب المرتبك وغير الحميد ، يكرس الآمدي أجزاء خاصة لأنواع البديع الثلاثة عند ابن المعتز ، أي الاستعارة والتجنيس والمطابقة . وربما يشير حذفه للنوعين التاليين : رد العجز على الصدر والمذهب الكلامي إلى ثبوت عدم انسجامهما الفعلي مع الأنواع الأخرى . وتأثير ابن المعتز في هذه الأجزاء واضح ، برغم أن طريقة البرهان قد تغيرت . يزعم الآمدي أن إسراف أبي تمام لا يقع فقط في توليد ذلك الطراز من الوسائل البلاغية الموجودة في شعر القدامى ، بل في أنه قد اتخذ أنموذجاً له الأمثلة القليلة المعيبة من هذه الوسائل التي وجدت لدى القدامى ، فتوسع فيها بدلاً من الاقتداء بالأمثلة الحميدة ، التي تعد عربية أصيلة[٤٠] .

ويصور الجزء الخاص بالاستعارة مفهوم الآمدي النقدي ومنهجه خير تصوير ، كما أنه يلقي مزيداً من الضوء على تأثير نظرته المحافظة على نتائجه النقدية . إنه يستهل هذا الجزء باثنين وعشرين مثلاً مما يعده « استعارة قبيحة » في شعر أبي تمام . وينطوي نصف هذه الأمثلة على فكرة تشخيص الزمن أو الدهر . وعندئذٍ يوجز رأيه في هذه الأمثلة بقوله :

« وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته [كثيراً] ؛ فجعل كما ترى ـ مع غثاثة هذه الألفاظ ـ للدهر أخْدَعاً ، ويدا تُقْطَع من الزند ، وكأنه يُصرَع ، وجعله يشرق بالكرام ، [ويفكر] ويبتسم ، وأن الأيام بنون له ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمّر ، وجعل المعروف مُسْلِما تارة ومرتداً أخرى ، والحادث وغداً ، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعاً بين أيدي قصائده ، وجعل المجد ما يجوز عليه الخوف ، وأن له جسداً وكبداً ، وجعل لصروف النوى قدّاً ، وللأمن فُرُشاً ، وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً ، وجعل للأيام ظهراً يركب ، والليالي كأنها عوارك ، والزمان كأنه صبٌّ عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق ؛ وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة [والغثاثة] والبعد عن الصواب »[٤١] .

وبعد ذلك يحلل الآمدي بقدر كبير من عمق الرؤية أمثلة مما يعده مجازا عربياً تقليدياً من شعر القدامى ومن القرآن . وفي هذه السطور يمكن أن يرى بوضوح شديد المفهوم النقدي للآمدي :

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه ، نحو قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل

وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني (والاستعارات) ولا المجازات ، وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ؛ لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئا ؛ وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرّمه . فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه ، حسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ؛ لأن تمطى وتمدّد بمنزله واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه . وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له . وكذلك قول زهير :

وعُرى أفراسُ الصِّبا ورواحله

لما كان من شأن ذي الصِّبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه ، وجرى في ميدانه ، وجمح في عنانه ، ونحو هذا ، حسُن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل النزوع أن تُعرَّى أفراسُه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضاً من أليق شيء بما استعيرت له »[٤٢] .

وفي حين يبدو دفاع الآمدي عن هذه الأبيات ذكياً ووضاء فإن اعتراضه على تشبيهات أبي تمام تبدو في الغالب على غير أساس واضح :

« وأما قول أبي تمام : « ولين أخادع الدهر الأبي » ، فأي حاجة إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر ؟ وكان يمكنه أن يقول : ولين معاطف الدهر الأبي ، أو لين جوانب الدهر ، أو خلائق الدهر ، كما تقول : فلان سهل الخلائق ، ولين الجانب ، وموطأ الأكناف ؛ ولأن الدهر قد يكون سهلاً وحزناً ، وليناً وخشناً ، على قدر تصرُّف الأحوال فيه ، فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال في هذا الموضع ، وكانت تنوب [له] عن المعنى الذي قصده ، ويتخلص من قبح الأخادع ؛ فإن في الكلام مُتّسعا ؛ ألا ترى إلى قوله ما أحسنه وأصحه :

ليالِيَ نَحْنُ في وسنات عيش ... كأن الدهر عنا في وثاق
وأياماً لنا وله لدانا ... غنينا في حواشيها الرِّقاق

فاستعار للأيام [رقة] الحواشي ؛ وقوله :

أيامنا مصقولة أطرافها ... بك ، والليالي كلها أسحار

وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام الأوائل قوله :

سكن الزمان فلا يدٌ مذمومة ... للحادثات ولا سوامٌ تُذعَرُ

فقد تراه كيف يخلط الحسن بالقبيح ، والجيد بالرديء ؛ وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعاراً للدهر ؛ ولو جاء في غير هذا [الموضع] ، أو أتى [به] حقيقة ووضعه في موضعه ، ما قبح »(٤٣) .

وفات الآمدي أن أبا تمام لا ينسب أعلى الرقبة أو مؤخرة الرأس للقدر فحسب ، ولكنه أيضاً يشخص القدر ، ومن ثم يصفه بالتعبير الاصطلاحي « لين الأخداع » ، بمعنى من لا يقاوم بل يستسلم ويلين ؛ ونقيضها « شديد الأخداع » ، بمعنى لا يستسلم ولا يلين . وهكذا يقول الشاعر :

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خُرُقك

ويقول أيضاً :

سأشكر فُرجة اللبب الرَّخيِّ
ولين أخادع الدهر الأبي(٤٤)

وفي سياق هذه الأبيات لا يستقيم نقد الآمدي للتشبيه بأنه متعسف تماماً . ففي المثل الأول يعنف الشاعر القدر لعدم عقلانيته وتعنته ، ويشخصه على أنه قلّب الطبع وأخرق ومهمل . ومن ثم ينصح الشاعر القدر أن يشتد ، أي أن يصبح غير مستسلم (شديد الأخداع) للهوى والخيال . وفي المثل الثاني يعبر الشاعر عن أمله في أن القدر الذي لا يرحم ولا يستسلم سوف يكون سلساً معه وليناً . ويعزز الشاعر تشخيصه للقدر باستخدام عبارة « لين أخادع » مع الدهر ؛ بمعنى لين القدر ويسره .

ومثل آخر ينتقد فيه الآمدي أبا تمام على تشخيصه للدهر ، هو البيت التالي :

إذاً لبستم عار دهر كأنما
لياليه من بين الليالي عوارِكُ(٤٥)

وفي تصورنا أن الآمدي يدين هذا البيت لا لجدته وإنما لأنه أثار حفيظته الشعرية أو غير الشعرية . وعلى أية حال فكما يعلق أبو العلاء المعري (مات ٤٤٩ هـ) على هذا البيت فإن اعتبار الحيض (الطمث) عاراً وشناراً كان أمراً مستقراً في الفكر العربي ، واستخدام الطمث مجازاً للذنب والعيب كان تقليدياً وقوياً :

« عوارك » أي حُيَّض ، يقول صرتم في عار كأن أوقاتكم فيها عوارك نساءٍ ، لأنها نجسة ؛ وإذا وصف الرجل بأنه قد دخل في غدر ومأثم ، قيل كأن عليه ثياب الحائض . قال جرير :

وقد لبست بعد الزبير مجاشع
ثياب التي حاضت ولم تغسل الدما »(٤٦)

وفضلاً عن ذلك فإن عجز الآمدي عن أخذ هذا البيت في إطار سياق القصيدة في مجملها قد جعله يفقد القدرة على التقويم المتكامل والعادل لوقع هذا البيت ومدى ملاءمة المجاز الذي جاء بمثابة الختام لفقرة مؤثرة تقوم كلها على أساس من صورة الجدب/الخصب أو فكرته .

وتصور معالجة الآمدي للاستعارة في شعر أبي تمام مرة أخرى اقترابه الشديد من ابن المعتز وابتعاده عن الجاحظ . فبالنسبة للآمدي لا تكون التشبيهات الغريبة أو الجديدة جديدة ولا هي نتاج ملابسات تاريخية متجددة ، ولكنها ــ مثل أنواع البديع الخمسة عند ابن المعتز ــ بمثابة تقليد لطراز من التشبيه الموجود عند القدامى ــ ولو بصفة نادرة . على أن قدراً كبيراً من هذا التقليد قابل للانتقاد :

« وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء فاحتذاها ، وأحب الإبداع ، والإغراب بإيراد أمثالها ، فاحتطب ، واستكثر منها .

فمن ذلك قول ذي الرمة :

تيمّمْن يا فوخ الدجى فصدعنه
وجَوْزَ الفَلاَ صَدْعَ السيوف القواطع

فجعل للدجى يا فوخاً :

وقول تأبط شراً :

نحز رقابهم حتى نزعنا
وأنفُ الموت مَنْخِرُهُ رَثيم

فجعل للموت أنفاً .

وقول ذي الرمة :

يُعزُّ ضعاف القوم عزَّة نفسه
ويقطع أنف الكبرياء عن الكِبرِ

فجعل للكبرياء أنفاً »(٤٧) .

لقد أصبح الآن واضحاً بصورة ملموسة أننا بإزاء اختلاف في التفكير والإحساس . وليس الأمر ــ كما يظن الآمدي ــ خروجاً على الذوق العربي من جانب أبي تمام . وإذا قارنا الفقرة المقتطفة تواً بملاحظاته حول التشبيه العربي الحميد ، التي سبق أن أشرنا إليها ، فإن تفريق الآمدي بين التشبيه المناسب والتشبيه المسرف في الشطط يبدو تعسفياً . ومرة أخرى يلزم التنويه إلى أن الآمدي ــ كما يبدو ــ لم يفطن إلى ظاهرة التشخيص الغالبة في هذه التشبيهات ، ومن ثم يجد في هذا الجانب خروجاً غريباً . وفي المثل الثالث المذكور منذ قليل ليس صحيحاً تماماً أن نشرح التشبيه بمجرد القول إنه ينسب الأنف إلى الكبرياء ؛ فالأصح أن الكبرياء يشخص بوصفه رجلاً متكبراً . وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم لفظة « أنوف » للتعبير عن هذا المعنى ، وهي مشتقة من أنف . ومن ثم فهي في الأصل تشير إلى الشخص الذي يسير رافعاً أنفه إلى أعلى . ومن ثم فإن قطع أنف مثل هذا الرجل أو جدعه يعني تحقيره . مثل هذا الطراز من التشبيهات يقوم على تشخيص المعاني المجردة وتجسيدها وهو ما يدينه الآمدي بوصفه خروجاً على الذوق العربي التقليدي . وهو بالضبط الطراز الذي يمتدحه الجاحظ بوصفه مميزاً للذوق العربي ، ومتعابالنسبة له أيما إمتاع(٤٨) :

« هُمُ ساعِدُ الدهر الذي يُتّقى به
وما خير كف لا تنوء بساعد

قوله : هُم ساعِدُ الدهر ، إنما هو مثل ؛ وهذا الذي تسميه الرواة البديع . وقد قال الراعي :

هُـمُ كـاهـلُ الـدهـر الـذى يـتـقـى بـه
ومـنـكـبـه إن كـان لـلدهـر مـنـكـب

وقد جاء فى الحديث : (موسى الله أحَدُّ ، وساعد الله أشد) .

والبديع مقصور على العرب ؛ ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربتْ على كل لسان »(٤٩) .

٤ - الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى

وعندما نصل إلى ما هو مفترض أن يكون أهم وأغزر جزء فى كتاب الآمدى ، أى « الموازنة » نفسها فإننا نجد ، على نقيض ما توقعنا ، أنه لم يستبق شيئاً ليقوله ؛ فهذا الجزء إضافة كمية لا لزوم لها فى الكتاب . وبرغم ميل الآمدى إلى إظهار معرفته الواسعة فى الأدب واللغة ، فإن الجزء الختامى فى الكتاب يخلو من أية أفكار أدبية جديدة ، ولا يتمتع بمنهج سليم . ومع ذلك فينبغى علينا أن ندرس هذا الجزء حتى ولو كان ذلك من باب تأكيد ملاحظاتنا السابقة .

فى قسمين صغيرين يقدمان للجزء الخاص بالموازنة ، ويحملان العنوانين التاليين « باب فى فضل أبى تمام » ، و« باب فى فضل البحترى » ، يحاول الآمدى أن يتناول النقطة الرئيسية فى الجدل النقدى الدائر إبان القرن الرابع حول « اللفظ والمعنى » . وفى القسم الخاص بأبى تمام يدافع الآمدى عن أولوية المعنى :-

« وجدت أهل النَّصفَةَ من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكّلفه ، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ؛ ويقولون : إنه وإن اختل فى بعض ما يورده [منها] فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر [مما يوجد من السخيف المسترذل ؛ وإن اهتمامه بمعانيه أكثر] من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ؛ وإنه إذا لاح له أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى . وهذا من أعدل ما سمعته [من القول] فيه .

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشىء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى . وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ؛ لأن الذى فى شعره ــ من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ــ فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع . ولولا لطيف المعانى ، واجتهاد امرىء القيس فيها ، وإقباله عليها ، لما تقدم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء [من] أهل زمانه ؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم »(٥٠) .

ويعجب المرء كيف أن الآمدى وهو صاحب مثل هذه النظرة النافذة فى شعر امرىء القيس يمكن أن يخفق فى إدراك أن شعر أبى تمام قد يقع فى هاوية الضآلة والضحالة إذا حذف الشاعر كل هذه العناصر المميزة له ، التى يرى الآمدى أنها غير محببة . وعلى أية حال فإنه ــ بعد هذا الدفاع السافر عن أولوية المعنى وخلق الجميل من الصور الجديدة والرشيقة ــ يبدو فى الباب الخاص بفضل البحترى أنه يعدل عن رأيه ، أو حتى يبدل فيه ويناقض ما سبق أن قرره . فما هو جديد فى شعر أبى تمام يرفضه الآمدى على أنه ابتداع ضئيل ، وتعبير حقير لا معنى له ؛ فى حين يعلن أن شعر البحترى هو الأفضل ، لبلاغته وسلامة تعبيره ، بغض النظر عن المعنى :

« وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه ، حتى يحوج مستمعه إلى [طول] تأمل ؛ وهذا مذهب أبى تمام فى عظم شعره .

« وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحترى . ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام .

وإذا جاء لطيف المعانى فى غير بلاغة ولا سَبْك جيد ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه»(٥١) .

وعلى أية حال فإن العبارة الأخيرة هى التى تعطى أساس الموازنة الفعلية وتفسر عيوبها .

لقد بنى الآمدى موازنته أو مقارنته بين الشاعرين وفقاً للمعانى أو الصور الأكثر شيوعاً فى القصيدة التقليدية . وهكذا فإنه يبدأ بالصور الواردة فى « النسيب » التقليدى ، أى فى « المقدمة » ، ويتبعها بتلك الواردة فى « الرحيل » أو « المديح » . ولكل صورة أو معنى يورد الآمدى ، مع بعض الشرح أحياناً ، أمثلة عدة من كل شاعر منهما . ثم يختم هذا الجزء بالإفصاح عن حكمه عليهما ، فيوضح أى شاعر منهما قد أجاد التعبير عن هذه الصورة أو تلك على نحو أفضل من زميله . وفى بعض الحالات تسفر المقارنة عن نتيجة التعادل بين الشاعرين . وفى كثير من الحالات يورد الآمدى أمثلة من شعراء آخرين غير الشاعرين موضوع الموازنة أو المنافسة . كما أنه يضيف تعليقاً نقدياً على الأبيات المقتطفة . وبرغم أن ظاهر هذا المنهج يبدو موضوعياً ومحايداً فإنه فى الواقع ، وبتكوينه فى حد ذاته ، يأتى دائماً على حساب أبى تمام . إن أقوى نقاط الدفاع فى أيدى المؤيدين لأبى تمام هى ــ كما ذكر الآمدى نفسه ــ أصالته وابتداعه لصور شعرية جديدة . إذن فمن الواضح أن محصلة أية مقارنة تقوم بصفة مطلقة على أساس قواعد الصورة الشعرية التقليدية بين شعر أبى تمام وشعر البحترى الأكثر تقليدية فى توجهاته ستكون ــ أى محصلة مثل هذه المقارنة ــ معروفة سلفاً . وعلاوة على ذلك فبرغم أن الآمدى قد أمدنا بقائمة يمكن الرجوع إليها فى أى وقت لأنها تضم الموضوعات والصور أو

المحتويات فى القصيدة العربية التقليدية ، فإنه قد عجز عن التعامل مع مفهوم القصيدة بما هى شكل أدبى متكامل . ومن ثم فإنه ــ وهذا هو الأهم ــ لم يكن قادراً على التعامل مع أى تجديد فى هذا الشكل . وهكذا فإن الكثير من قصائد أبى تمام البارزة والمتميزة ، والتى تتمتع بالبناء الشكلى التقليدى ــ وهى نقطة محورية فى نقد الآمدى ــ لم تدخل حدود نطاق المقارنة التى عقدها الآمدى ؛ وذلك لأنها لا تدفع إلى السطح تلك العناصر التى يركز عليها الآمدى بوصفها موضوعات رئيسية فى نقده . مرة أخرى ينبغى أن نوضح وجهة النظر النقدية المحافظة التى يمثلها الآمدى ، وفحواها أن الشعر الجيد هو الشعر الذى يعبر فى إطار تقليدى عن مجموعة متميزة من الصور السابق تداولها . وصفوة القول أن ما يقيسه الآمدى بحق هو أى من الشاعرين التصق بعمود الشعر ؟

والمثل التالى يوضح كيف أن الآمدى يصر دائما على تطبيق مبادئه المحافظة تلك ، وكيف أحالت مبادئه التقليدية قدرته النقدية عجزاً واضحاً :

« وقال أبو تمام :

لا أنت أنت ولا الديار ديار
[خفّ الهوى وتولّت الأوطار]

قوله : « لا أنت أنت » لفظ من ألفاظ أهل الحضر ، مستهجن وليس بجيد . لكن قوله « ولا الديار ديار » كلام معروف من كلام العرب ، مستعمل حسن . أى ليست الديار ديار كما عهدت ، مثل ما يقال فى الإيجاب :

إذ الناس ناس والزمان زمان

أى كما عهدت . قال جرير :

وكنا عهدنا الدار والدار مرة
هى الدار إذ حلّت بها أم يَعْمُرا

وكما قال ابن حطان فى النفى :

أنكرت بعدك من قد كنت أعرفه
ما الناس بعدك يا مرداس بالناس

فبنى أبو تمام على هذا قوله : « لا أنت أنت » ، أى لست أنت الذى كنت تُعْهَدُ محباً وامقاً ، ذا مقة ؛ أى قد تغيرت وتغيرت الديار»[٥٢] .

ويقوم اعتراض الآمدى على عبارة « لا أنت أنت » على رفضه للقياس فى الأساليب التركيبية كما سبق أن أشار محمد مندور[٥٣] . وفضلاً عن ذلك فهو بصفة عامة يتفق مع رفض الآمدى للقياس فى تكوين المفردات والصور الشعرية ، كما لاحظنا فى الأمثلة التى ذكرناها فى البداية . ولكن كم كلف هذا الالتصاق بالمبادىء التقليدية الآمدى ! إن هذا البيت الذى ينتقده يتمتع بقدر كبير من البراعة والجمال . فأولاً يأتى التناقض الظاهرى فى « لا أنت أنت » ، والمقصود به التعبير عن معنى الشعور بالخسران الذى لا عوض عنه ، ورسم صورة للتغير الذى لا يمكن إصلاحه على المستوى الشخصى والسيكولوجى . وهذا هو المعنى الذى كان الشاعر العربى القديم يعبر عنه على نحو تقليدى وغير مباشر من خلال التركيز على وصف الرحيل والأطلال . ومن هنا فإن التقابل البنيوى عند أبى تمام بين العبارة الأولى والعبارة الثانية « ولا الديار ديار » يوحى فى براعة نادرة بأن الديار المهجورة هى مجرد العلامة المادية الظاهرة لتغير الأحوال لدى الشاعر ومعشوقته داخلياً وروحياً .

وبالمثل فإن عبارة « خف الهوى » تتضمن أيضاً لعباً بالكلمة التى تضم كلاً من تأثير مرور الوقت على المحب وتأثير العناصر الكونية (الهواء) على الديار . فهى فى الأولى تعنى أن العاطفة قد شحبت ، وتشى كذلك بأن الرياح قد هبت بخفة وسرعة . وفى النهاية تأتى العبارة الأخيرة « وتولت الأوطار » ، التى قد تعنى إما أن المحبين قد حوّلا رغباتهما إلى اتجاهات أخرى ، أو أنه – وفقاً للتصوير المعتاد فى القصيدة التقليدية ــ قد تم رحيل قبيلة المعشوقة عن الديار ، حيث انطلقت تبحث عن الكلأ فى مرعى جديد ، وديار جديدة . وهكذا فإنه بالنسبة للشاعر يكتسب القياس أو البناء التركيبى القياسى وظيفةً دلالية وأدبية . فهو يساعد على التعبير بصراحة عن المحتوى الرمزى والسيكولوجى للصورة الشعرية التقليدية . وعلى أية حال فإن رشاقة هذا البيت وعمقه قد أفلتا من بين أصابع الآمدى .

ويبرهن مثل آخر من شعر أبى تمام على صحة النتائج التى توصلنا إليها . فعلى الرغم من أن الآمدى يفهم المعنى أو الصورة المجملة للأبيات ويقبلها فإنه فى النهاية ينبذها ، لأنها تضم عناصر جديدة يرى أنها غير شاعرية :

« قال أبو تمام :

من سجايا الطلول ألا تجيبا
فصواب من مقلة أن تصوبا
فاسألنها واجعل بكاك جوابا
تجد الشوق سائلاً ومجيبا

وقوله : « فاسألنها واجعل بكاك جوابا » ؛ لأنه قال : من سجاياها ألا تجيب ، فليكن بكاؤك الجواب ؛ لأنها لو أجابت : أجابت بما يبكيك ، أو لأنها لمّا لم تجب علمت أن من كان يجيب قد رحل عنها ، فأوجب ذلك بكاءك .

وقوله « تجد الشوق سائلاً ومجيباً » ، أى أنك إنما وقفت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها ، ثم بكيت شوقاً أيضاً إليهم ، فكان الشوق سبباً للسؤال ، وسبباً للبكاء .

وهذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبى تمام ، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم »[٥٤] .

وبمحاولة الآمدى التفلسف فاتته السمات الأدبية التى تعطى هذه الأبيات جمالاً ولطفاً باقيين . ففى المقام الأول يقْلب الشاعر الشكل التقليدى الذى كان فيه صاحب المحب هو الذى يؤنبه على سؤاله العبثى ، وبكائه بلا طائل على أطلال المعشوقة . فهنا نجد الرفيق هو الذى يشجع المحب لكى ينطلق ويسأل ويبكى ؛ فالبكاء هو الإجابة الوحيدة التى سيتلقاها . وهذا قناع أدبى لا فلسفة فيه إن شئنا الدقة . وفى الشطر الثانى من البيت الثانى نجد الازدواجية المقصودة ، التى يدين لها البيت كله بالحلاوة والطلاوة . فهو يمكن أن يقرأ بمعنى أنك

ستجد أن شوقك هو الذى يسأل ويجيب بالبكاء ، أو ستجد الشوق عندما تسأل وعندما تجيب .

وهذه بالطبع حيلة شعرية خاصة لا يمكن إلا أن تكون غريبة وغير مقبولة فى عالم الفلسفة .

ويرغم هذا الالتزام المتزمت بالمبادىء النقدية المحافظة ، يبدو أن الآمدى قد أغفل حقيقة أن شعر أبى تمام هو أيضاً نتاج هذه القيم الفنية التى اعتنقها الشاعر وتمسك بها وطبقها ، وليس نتاج الصدفة أو محاولة نظم الشعر بلا خطة أو توجه سليم . وفى حين نجد الآمدى ــ من جهة ــ لايدين مبدأ التجديدات الأسلوبية التى تبناها المحدثون ، فإنه يرفضها ويعدها غلواً عندما تصل إلى غاياتها المنطقية . إنه على سبيل المثال يقرر :

« غير أن الشعراء المتأخرين قد اصطلحوا على أن جعلوا البين والفراق والنوى كالأشخاص ، وجعلوها الحائلة بينهم وبين من يهونه ، فهم يستعيرون الأفعال لها ، فربما حسنت الاستعارة لها ، وربما قبحت على حسب مواضعها فى الإغراق والاقتصاد »(٥٥) .

ولكن الآمدى عندما يستكشف عند أبى تمام ، بعض الأمثلة على التشخيص ، سواء للفراق أو الرحيل أو القدر ، يستشيط غضباً :

« رحل العزاء مع الرحيل كأنما
أخذت عهودهما على ميعاد
وكأن أفئدة النوى مصدوعة
حتى تصدع بالفراق فؤادى

وأفئدة النوى مصدوعة يشبه قوله :

وكم أبرزت منكم على قبح قدّها
صُروفُ النوى مِن مُرْهفٍ حسن القدّ

وما أظن أحداً انتهى فى الجهل ، والعِى ، والُلكنة ، وصفيق الحيلة فى الإستعارة ، إلى أن جعل لصروف النوى قدّا أو أفئدة مصدوعة ــ غير أبى تمام »(٥٦) .

وعلى أية حال يبدو أن الآمدى لم يستوعب على نحو كامل مدلول المجاز ففى أبيات الشاعر . فى المثل الأول فاته أن يفطن إلى اللعب بكلمة « مصدوعة » ؛ لأن الفعل « صدع » لا يعنى فقط « كسر » بل يعنى أيضاً ــ مثل « قطع » ــ « عبر (الصحراء) » . وهكذا فإن الشطر الأول يعنى « كما لو أن أفئدة النوى (أى الأراضى) قد قطعت (أى تم عبورها) » ، وباللعب أو التجنيس يمكن أن يعنى « كما لو أن قلوب الصحراء قد كسرت » . إنه إذن يؤدى وظيفتين شعريتين : الأولى أنه يخلع حالة الشاعر الداخلية على الإطار الخارجى ، أى الطبيعة ــ كما نرى دائماً فى حالة الديار المهجورة ؛ والثانية أنه يعكس على المستوى اللغوى العلاقة السببية المباشرة بين الشطرين الأول والثانى . فالتشابه اللفظى (التجنيس) بالنسبة للشاعر ومستمعيه (أو متلقيه) يعكس التشابه الدلالى أو التجنيس الداخلى إن صحت العبارة : أى رحيل القبائل والعشاق وفراقهم ؛ فرحلة الفراق عبر الصحراء هى سبب تصدع قلب الشاعر ، وهى تتشابه معه على المستوى الشعرى . وبغض النظر عما يقوله الآمدى فنحن هنا لسنا إزاء لعب فارغ بالألفاظ ، ولا تشخيص تعسفى للأشياء ، وإنما نحن بصدد عبارة مكثفة من حيث القيمة الأدبية والشعرية .

وبالطريقة نفسها فى المثل الثانى يعمل الشاعر بمستوى عال من التعقيد الأدبى الذى لا يستطيع أو لا يريد الآمدى أن يسمو إليه . فالناقد تفوته عملية اللعب بكلمة « قدّ » ، ومن ثم التداخل الناجم عن هذا اللعب بين الموضوعات الشعرية التى تعطى لهذا البيت معناه الحقيقى . فبنسبة هذا « القدّ » إلى مصاعب الرحلة عبر الصحراء فإن الشاعر يجعلها تتشابه مع الاختبارات الأخرى التى تثبت الرجولة الحق ، ولا سيما فى ساحة الوغى . غير أنه فى المعركة يستحث الشباب من النبلاء ــ فوق خيولهم الرشيقة ــ أقرانهم على صهوة خيول نحيلة أيضاً ، يدفعهم هم وأعداءهم الأمل فى المجد والنصر . أما رحلة الصحراء فلا تقدم لهم عظمة ولا مجداً ؛ فليس لديها سوى المتاعب والمصاعب والحرمان . ومن هنا كان قدّها القبيح والكريه . وعلى مستوى آخر يمكن أن تؤخذ «قدّ» بما هى مصدر للفعل «قدَّ» الذى هو مثل الفعل « قطع » الذى يعنى « عبر » (الصحراء) . وهكذا فإنه فى السياق الشعرى للرحيل القبلى تشير « قدّ » لا مجازاً إلى قوام الرحلة أو شكلها بل إلى عبور الصحراء وكل ما يرتبط بها فى الشعر ، ولا سيما تفرق القبائل والفراق بين العشاق وقطع الوصل (٥٧) .

ويتمثل عجز الآمدى فى أحكامه النقدية وتتبدى محدودية خياله الأدبى ، فى المقارنة التالية التى يقدم فيها الناقد تفسيراً خاطئاً ــ وهذا ما يثير العجب ــ لبيت ممتاز لأبى تمام ، حيث يقرر تفضيل مقطوعة غنائية تقليدية للبحترى عليه :

« وقال أبو تمام :

طلل وقفت عليه أسأله إلى
أن كاد يصبح ربعه لى مسجدا
وظلِلتُ أُنشده وأَنشد أهله
والحزن خِدْنى ناشداً أو منشدا
سقيا لمعهدك الذى لو لم يكن
ما كان قلبى للصبابة معهدا

قوله : « إلى أن كاد يصبح ربعه لى مسجداً » كأنه أراد أن يؤكد طول وقوفه فى الربع ، كما يقف المصلى فى المسجد ، وربما أطال الوقوف .

أ وقوله : « وظِلِلت أنشده » أى أعرفه أصحابى ، وأقول : هذا هو الربع أو الطلل ؛ يقال : أنشدت الضالة بالألف ، إذا عرّفتها ، ونشدتها إذا طلبتها ــ فقوله : « أنشد أهله » أى أطلبهم كما يطلب الناشد ضالته .

والحزن خدنى ، أى صاحبى فى الحالين .

وهذه أبيات لا حلاوة لها ، ولا طلاوة عليها ؛ ولكن الحلو العذب ــ على هذا الوزن ــ قول البحترى :

عهدى بربعك للغوانى معهدا
نضبت بشاشة أنسه فتأبدا
بخلت جفون لم تُعرك دموعها
وقسا فؤاد لم يبت بك مُقْصَدا

ما هَاجَ لى نَوْحُ الحمام وما دعا
من صبوق وصبابتى إذ غرّدا »(٥٨)

وما يعنيه أبو تمام بوصف الديار المهجورة بالمسجد ليس على أية حال طول الوقت الذى يقضيه هناك ، وإنما الحالة النفسية أو الروحية الخاصة التى تتسم بها زيارته للآثار البالية والأطلال المندثرة لبيت الحبيب . فالأطلال هى مسجد الشاعر ، والخوف الذى يشعر به أمامها يتشابه مع الخوف الذى يشعر به العبد أمام بيت من بيوت الله . فالشاعر هكذا يرسم توازياً أو مقابلة بين الضرورة الشعرية لأن يتحدث إلى الأطلال والضرورة الدينية للصلاة .

وبالطريقة نفسها تشير « أنشد » فى البيت الثانى ، لا كما يفسرها الآمدى ، إلى أن الشاعر يخبر رفاقه ، بل إلى أنه ينشد شعيرة ذكرياته الممتعة ، وفراقه الموجع للحبيب . وهذا الإحساس يأتلف تماماً مع الصورة الدينية المرسومة فى البيت السابق . والذى عاق الآمدى عن فهم صورة أبى تمام فى هذين البيتين هو عدم استعداده ، أو عدم قدرته ، على أن يطبق المنهج الذى يدينه ، أى القياس .

يظهر تحليل هذه الأقسام الأربعة من الموازنة أن نقد الآمدى يقوم على التطبيق الدائم للمبادىء النقدية المحافظة أو حتى الرجعية ؛ فهو يصر على الالتزام المتزمت بها وبالمعايير التقليدية (عمود الشعر) . وبرغم أن الآمدى على وعى ببعض الفروق بين شعر القدامى وشعر المحدثين ، فإنه لا يدرك أن هذه الفروق قد جاءت نتيجة ضرورية لا مفر منها للتطورات التاريخية والمتغيرات الاجتماعية . إنه يرى أسلوب المحدثين ، ولا سيما أسلوب أبى تمام ، موسوماً بعدد من العيوب غير المترابطة ، والخروج على المألوف . وبعض هذه العيوب راجع للظروف التاريخية (مثل الجهل بالحياة البدوية) ، وبعضها الآخر راجع للخصوصيات الشخصية (مثل الشغف بالجناس(Paronomasia)أكثر من كونها تعبيراً منطقياً وأدبياً متسقا عن إنجازات العصر الحضارية والذهنية . وقد تبين عدم كفاءة هذه القاعدة النقدية والمنهج المشتق منها ، وذلك بدراسة الأقسام الأربعة . فالقسم الخاص بالسرقة يعانى من آثار عيبين متضافرين : الأول عدم توافر أى مفهوم للتطور التاريخى للتراث الشعرى ؛ أما العيب الثانى فهو العجز عن النظر للمتشابهات الشعرية فى إطار السياق الكلى للقصيدة ، بل فى إطار النتاج الشعرى للشاعر فى مجمله . وهكذا فإن معرفة الآمدى الواسعة بدلاً من أن تقوده إلى استكشاف أى الشعراء مارسوا تأثيراً أكبر على أبى تمام ، أو كيف يناور الشاعر ويحاول التجديد فى هذه المادة الموروثة ، نجده فحسب يقدم إلينا قائمة بأمثلة منفصلة ومنعزلة من «السرقات» التى - كما يعترف الآمدى نفسه فى النهاية - ليس لها سوى تأثير ضعيف — إن كان لها تأثير أصلاً — على تقويمه للشاعر نفسه .

وعلى المنوال نفسه فإن القسم الخاص بالأخطاء يكشف عن جدب النقد المحافظ لا عن عيوب الشاعر . ذلك أن الرفض المبدئى للتجديد الشعرى القائم على القياس والاشتقاق والتأويل ، ذلك الرفض من قبل الناقد ، يعنى أنه ينحى جانباً نظام الفكر التحليلى ، الذى يشكل الأساس أو الملاط فى بنية شعر أبى تمام التجديدية . وهكذا يحيل هذا المنهج النقدى الخاطىء من قبل الآمدى أسلوب أبى تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء . إن نظرة الآمدى المتنافرة الأجزاء والمتناثرة الرؤى حالت بينه وبين أن يقبل الشعر الجديد أو أن يصل إلى تكوين نظرية متكاملة تمثل موقفاً نقدياً مضاداً لهذا التجديد .

ويظهر القسم الخاص بالاستعارة النقص الموجود نفسه فى موقف الناقد فى الأقسام السابقة ؛ فهو يعجز عن إدراك أن طراز المجاز المميز لشعر أبى تمام هو نتاج تطبيق متعمد ومتسق من قبل الشاعر لقيم أدبية مختلفة عن قيمه هو بوصفه ناقدا . وليس هذا المجاز مجرد توليد من « القبيح » أو « البعيد » من التشبيهات التقليدية ؛ وليس هذا المجاز وليد عجز الشاعر عن التمييز بين التشبيه العربى « الجيد » و« الردىء » .

أما القسم الأخير ، وهو « الموازنة » الفعلية ، فهو يزيد وضوحا فى موقف الآمدى المحافظ وأثره على ذوقه وفهمه . إنه فى النهاية قادر فحسب على أن يميز بين التقليد والتحديد ، حيث يعد كلاً منهما على التوالى مساويا للجيد والردىء فى الشعر .

الخاتمة

لقد وثّق تحليل « موازنة الآمدى » العملية التى تمت بها مواجهة التحدى للتراث الشعرى العربى . إنه تحدى شعراء البديع ، ولا سيما أبو تمام ، حيث وقفت له المؤسسة النقدية التى كان كل همها الدفاع عن التراث . وجاء الآمدى ليتمم عملية التشريح والتجفيف التى بدأها ابن المعتز . وفى « الموازنة » يحبط خطر الاتجاه الذى يمثله شعر أبى تمام بتحديد المناقشة وحصر التفكير فى عدد محدود من الأبيات المتفرقة والمبعثرة فى تقسيمات تعسفية ، هى البديع والسرقة والأخطاء . . الخ . ثم تفسر هذه الأبيات تفسيرات اعتباطية . وبهذا الأسلوب النقدى المبتسر يلحق الآمدى الضرر بقوة القصيدة بوصفها جملة أدبية متسقة . وبسبب هذا المنهج النقدى الخاطىء تعانى البصمة الأدبية (التاريخية) التى تركها عمل الشاعر فى جملته معاناة شديدة ؛ إذ تغفَل الجوانب التجديدية فى عمل الشاعر بدلاً من أن تحلل ؛ فالآمدى يكتفى بأن يطلق عليها هذا العنوان التصنيفى أو ذاك ، مثل « مصنوع » أو « متكلف » وغير ذلك من الأحكام التعسفية . وفى حالة قبول الشاعر وعمله ضمن قائمة الشعر التقليدى ، على نحو أو آخر ، فإن الناقد يغرق نفسه فى مماحكات تفصيلية ، وتفسير لبعض الأبيات ، دون أدنى محاولة لإعادة تقويم شاملة للشاعر ؛ فكل ما يهم الآمدى هو مجرد تأييد هذا الشاعر أو الاعتراض على آخر ؛ بل إن تفسيرات الآمدى لهذه الأبيات المتفرقة لم تك سوى ردود فعل لتفسيرات سابقة طرحها نقاد متقدمون ، بدلاً من أن تكون استجابات متجددة للشعر نفسه .

الهوامش :

(١) ʿAbd Allah Ibn al - Muʿ tazz, Kitāb al-Badīʿ, ed. Ignatius Kratchkovsky E.J.W. Gibb Memorial Series No. X (London: Messts, Luzac & Co. 1935.)

أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، أخبار أبى تمام . تحقيق : خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، بيروت : المكتب التجارى (تاريخ النشر غير مذكور) .

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق أحمد صقر (جزآن) ، القاهرة دار المعارف ١٩٧٢ .

أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجانى (القاضى الجرجانى) ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ، القاهرة ، طبع عيسى البابى الحلبى ١٩٦٦م/١٣٨٦هـ .

(٢) إن أقدم وأشهر صياغة تعريف للقصيدة التقليدية هى صياغة ابن قتيبة (المتوفى ٢٧٦هـ/٨٨٩م) . انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦) ص ٧٤ - ٧٥ .

(٣) المرجع التقليدى المعتمد (locus classicus) لصيغة تعريف « عمود الشعر » ورد فى مقدمة المرزوقى لشرح ديوان « الحماسة » . ولكن المصطلح على أية حال كان واسع الانتشار والاستخدام قبل عصر المرزوقى (مات ٤٢١هـ) ؛ وهذا ما تشهد به إشارة الآمدى (مات ٣٧٠هـ) إلى « عمود الشعر المعروف » (الموازنة ١/ ٤٠) ويستخدم القاضى الجرجانى (مات ٣٩٠هـ) هذا المصطلح الذى يصل عنده إلى حد التعريف (الوساطة : ص ٣٢ - ٣٣) .

(٤) عن المراحل الأولى من الخلاف النقدى حول أبى تمام انظر المقال التالى للمؤلفة : Toward a Redefinition of Badiᶜ Poetry, Journal of Arabic Literature xii, 1981, pp. 1-29.

وعن توسيع أبى تمام وتنويعه فى شكل القصيدة التقليدية انظر المقال التالى للمؤلفة :

The Abbasid Poet Interprets History: Three Qasidahs by Abu Tammam; Journal of Arabic Literature, X 1979 pp. 49-64.

(٥) محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٠٣ .

(٦) انظر : محمود الربداوى : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام (طبعة جديدة : دار الفكر . تاريخ النشر غير مذكور) ص ١٦٦ ، ١٦٨ .

(٧) نفسه ، ص ٣٣٣ .

(٨) الآمدى ، الموازنة ٢/ ٥ - ٧ .

(٩) بالنسبة لزعم الآمدى أنه يتخذ موقفاً محايداً تأتى ملاحظات الطرابلسى وثيقة الصلة بالموضوع ، ومتميزة بالرؤية الثاقبة : « وكذلك الآمدى فى الوقت الذى يفقد فيه كل عزم على عدم الانحياز يعطى للبحترى الأفضلية على أبى تمام . وهيهات أن نشك فى حسن نية المؤلف ؛ فهو قد بذل أقصى ما يستطيع فى سبيل الاحتفاظ بالصرامة من بداية العمل إلى نهايته ، لكنه لم يفلح فى أن يخفى رأيه القاطع . ولذلك لا يحتاج القارىء أن ينتظر حتى نهاية العمل لكى يكتشف ميل الآمدى إلى البحترى ؛ فالواضح كل الوضوح هو أن الآمدى كان « بحتريا » بيناً ، وكان ذلك لأنه من أصحاب القدماء ، يبجلهم ويعتقد أن على المحدثين أن يتخذوا أعمالهم النموذج الوحيد . لقد كان بحتريا لأنه اختار واحداً من أقدم الموضوعات الشعرية لعقد مقارنة بين شاعرين محدثين . ولقد كان كذلك بحتريا لأنه يقدس الشكل تقديساً مفرطاً على حساب جوهر الشعر . ولسنا نحن أول من لاحظ ذلك ، فلقد سبق أن قال ابن رشيق (العمدة ١/ ١٥٦) إن الآمدى فى الموازنة « قد نوه بالبحترى أعظم تنويه » .

Amjad Trabulsi, La critique poetique de Arabes, jusqu'au Ve siècle de l'Hégire, Damas: Imprimerie Catholique 1955). pp 94-95

(١٠) الآمدى ، الموازنة ١/ ٧

(١١) نفسه ١/ ٤٠٦ .

(١٢) نفسه ١/ ٥٤ - ٥٥ .

(١٣) نفسه ١/ ١١٠ .

(١٤) نفسه ١/ ٥٦ - ٥٧ .

(١٥) نفسه ١/ ٥٨ .

(١٦) نفسه ١/ ٦٥ - ٦٧ .

(١٧) وقد تعجب الربداوى (سبقت الإشارة إليه ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣) من أن الآمدى كان ينسب البيت من شعر أبى تمام مرة إلى هذا الشاعر ومرة أخرى إلى شاعر آخر مما يعنى أن نسب السرقات لم يكن قاطعاً ولا نهائياً .

(١٨) الآمدى : الموازنة ١/ ٦٤

(١٩) نفسه (١/ ٦٧ - ٦٨)

(٢٠) نفسه (١/ ١٣٤ - ١٣٦) .

(٢١) نفسه (١/ ١٣٧) .

(٢٢) نفسه (١/ ٢٣١) .

(٢٣) نفسه (١/ ٢٤٢) .

(٢٤) نفسه (١/ ١٥١ - ١٥٢) .

(٢٥) نفسه (١/ ٢٠٥ - ٢٠٦) .

(٢٦) نفسه (١/ ٢٢٥ - ٢٢٦) .

(٢٧) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٤) ، (١ : ٢٤٧ - ٢٤٨) .

(٢٨) الآمدى : الموازنة (١/ ٢٢٦ - ٢٢٨)

(٢٩) Pellat, Le milieu basrien, p.129, and Henri Fleisch, Traité de philologie Arabe, Vol. I: Préliminaires, phonetique morphologie nominale, Recherches de l'institut de lettres orientales de Beyrouth, Vol-16 (Beirut: Imprimerie Catholique, 1961) pp. 1-8 passim.

(٣٠) ديوان أبى تمام (٢/ ٤٣٧) . هذا وجاءت كلمة « بطريق » من الكلمة اليونانية Patriarches (= بطريارخيس) وتعنى « أب أو رئيس السلالة » ، ومنها كلمة بطريرك الكنيسة ، وربما اكتسبت معنى « القائد العسكرى » فى العصر البيزنطى على لسان العرب [المترجم] .

(٣١) كتب الجاحظ فى « البيان والتبين » : « وهم (المتكلمون) تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعانى ، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء ، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له فى لغة العرب اسم ، فصاروا فى ذلك سلفاً لكل خلف ، وقدوة لكل تابع ؛ ولذلك قالوا العرض والجوهر ، وأيسَ وليس ، وفرقوا بين البطلان والتلاشى ، وذكروا الهذية والهوية والماهية وأشباه ذلك . . قالوا : وقبيح بالخطيب أن يقوم بخطبة العيد أو يوم السماطين أو على منبر الجامعة . . فيقول كما قال بعض من خطب على منبر ضخم الشأن ، رفيع المكان : « ثم إن الله عز وجل بعد أن أنشأ الخلق وسواهم ومكن لهم ، لاشاهم فتلاشوا » . ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشى لكان ينبغى أن يؤخذ فوق يده .

وخطب آخر فى وسط دار الخلافة ، فقال فى خطبته : « وأخرجه الله من باب الليسيّة فأدخله باب الأيسيّة » .

وإنما جازت هذه الألفاظ فى صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن إتساع المعانى . وقد تحسن أيضا ألفاظ المتكلمين فى مثل شعر أبى نواس ، وفى كل ما قالوه على وجه التظرف والتملح ، كقول أبى نواس :

وذات خدّ مورّد قوهيّة المتجرّد
تأمل العينُ منها محاسناً ليس تنفد
فبعضها قد تناهى وبعضها يتولد
والحسن فى كل عضو منها معاد مردّد

عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف ١٩٤٨) م . ١ ص ١٣٩ - ١٤١ .

(٣٢) الآمدى : الموازنة (١/ ١٣٨ - ١٤٢) .

(٣٣) ينتقد القاضى الجرجانى هذا البيت نفسه ويقول « والبرد لا يوصف بالرقة وإنما يوصف بالصفاقة والدقة » الجرجانى الوساطة : ص ٧٨ . ولكن الجرجانى على الأقل أدرك أن « رقيق » تصف « البرد » المجازى ولا تصف الحلم مباشرة .

(٣٤) ديوان أبى تمام : (٣/ ٨٢) .

(٣٥) الآمدى ٢ الموازنة (١ : ١٩٩ - ٢٠٠) .

وفى مسرحية شكسبير « أنطونى وكليوباترا » (فصل ٢ مشهد ٢ بيت ٢٠٦ وما يليه) يصف إينوباربوس زورق كليوباترا وهى تذهب لتلتقى فى أول مرة بأنطونيوس فيقول إنه كان يقف حولها فى الزورق غلمان فى جمال كيوبيد ، ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ، التى كانت وجناتها تزداد وهجاً كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفى التعبير الإنجليزى المستخدم نجد تقابلاً مريداً بين « التهوية » و« التوهج » موازياً لتقابل آخر فى كلمتين متجاورتين هما الأخيرتان فى البيت رقم ٢٠٨ : And what they undid did [المترجم] .

(٣٦) الآمدى : (١ : ٢١٨ - ٢١٩) .

(٣٧) نفسه (٢١٩/١) .

(٣٨) نفسه (١ : ٢٢٠ - ٢٢١) .

(٣٩) عن المعنى المزدوج للرحى بوصفها صورة شعرية لكل من الحرب والخصب انظر للمؤلفة : "Blood Vengeance in Early Arabic Poetry. Two Poems by Durayd Ibn al-Ṣimmah and Muhalhil Ibn Rabīʿah" Journal of Near Eastern Sudies 45 (April, 1986) .

على أن هناك مثلاً عربياً قديماً يقول : أسمع جعجعة ولا أرى طحناً والطحن هنا يدل على الإنجاز (المترجم)

(٤٠) الآمدى : الموازنة (٢٤٤/١ - ٢٤٥) .

(٤١) نفسه (٢٤٩/١ - ٢٥٠) .

(٤٢) نفسه (٢٥٠/١ - ٢٥١) .

(٤٣) نفسه (٢٥٣/١ - ٢٥٤) .

(٤٤) نفسه (٢٤٥/١) .

(٤٥) نفسه (٢٤٥/١) .

(٤٦) ديوان أبى تمام (٤٦٤/٢) .

(٤٧) الآمدى : الموازنة (٢٥٦/١) .

(٤٨) تبنى الأقسام حول « التجنيس » و« المطابقة » فى موازنة الآمدى على نفس النمط ولا تقدم لنا ما ينم عن رؤية ثاقبة افتقدناها فى القسم الخاص بالاستعارة .

(٤٩) الجاحظ : البيان والتبين (٥٥/٤ - ٥٦) .

(٥٠) الآمدى : الموازنة (٣٩٧/١ - ٣٩٨) .

(٥١) نفسه (٤٠٢/١) .

(٥٢) نفسه (٤٨٣/١ - ٤٨٤) .

(٥٣) مندور ، النقد المنهجى ، ص ١٢٧ - ١٣٠ .

(٥٤) الآمدى : الموازنة (٤٧٠/١ - ٤٧١) .

(٥٥) نفسه (٢ - ٣٥) .

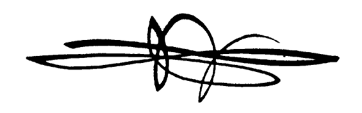
(٥٦) نفسه (٢ - ٤٩) .

(٥٧) وقد لاحظ التبريزى فى شرحه لهذا البيت :

وكم أحرزت منكم أعلى قبح قدها
صروف النوى من مرهف حسن القد

أى كم فرق بينى وبين حبائب لى صروف الدهر . وقوله « على قبح قدها » أى على قبح صورتها ، لأنه جعل لها قداً مثل قد الإنسان ؛ لأنه يحتمل أن يقال : كأن فلاناً قُدَّ من فلان أى خلق منه وصور ، وإن كان أصل القدّ فيما قطع مستطيلاً ؛ ولذلك سمى قوام الإنسان قداً «والقدُّ» مَسْك السخلة ، فإن استعاره لصروف النوى ، فهو مؤد مثل المعنى الأول ، لأنه يجعل القد بمعنى الأديم ؛ وإنما ذلك كناية عن الهيئة والصورة . وقد يجوز أن يريد « بقد النوى » قطعها الوصل .

(٥٨) الآمدى : الموازنة (٤٨٩/١ - ٤٩٠) .



جماليّات القصيدة التقليدية

بين التنظير النقدى والخبرة الشعرية

شكرى محمد عيّاد

١ - مقدمة : تسمية « القصيدة التقليدية » تنطوى على شىء غير قليل من الإبهام . ففيها - أولا - شبهة الحكم القيمى ، بما أن « التقليد » ، فى الاستعمال الجارى ، ينافى الإبداع . وهذه شبهة يحاول العنوان مداواتها بإضافة « الجماليات » إلى القصيدة التقليدية . فالمقصود من هذا المقال هو البحث عن رؤية جمالية كامنة خلف القصيدة العربية الأصيلة ، إذا نظر إليها على أنها جنس أدبى متميز . وهنا تقوم الشبهة الثانية ؛ وهى اختيار النموذج أو النماذج التى تمثل القصيدة العربية التقليدية . فهل التزمت القصيدة العربية نموذجاً واحداً فى جميع العصور ولدى جميع الشعراء ؟ إذا كان الجواب بالنفى هو الجواب الأقرب احتمالاً ، فينبغى أن يتجه البحث نحو تصور نموذج متميز ومرن فى الوقت نفسه ، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات ، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظرى مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة ، بالخبرة الشعرية الإبداعية التى تنطوى بالضرورة على قدرٍ ما من الابتكار ، مسلكاً ضروريا لاستخلاص النموذج .

١ - ١

قضية « الوحدة العضوية » :

على كثرة ما كتب فى النقد العربى الحديث حول القصيدة التقليدية فقد عانت دائما من قياسها على أجناس مختلفة من الشعر الأوربى . ولوحظ افتقارها إلى « الوحدة العضوية ، لا سيما أن الإلحاح على وحدة البيت جعل وحدة القصيدة أشبه بنافلة أو شذوذ عن القاعدة[1] .

وهذا المقال يمكن أن يبدو لبعض القراء - أحياناً - دفاعاً عن القصيدة العربية التقليدية ، أو هجوماً على « القصيدة الحديثة » . ولا شك أن الباعث عليه هو استكشاف قيم التراث الجمالية ،ومقدار صلاحيتها للحياة فى العصر الحاضر . ولكنه ، وهو يقترب من هذا التراث بنوع من التعاطف والإعزاز ، لا يتجافى عن الحقائق ، ولا ينكر اختلاف الأذواق باختلاف العصور والبيئات . ومطمح المقال فى النهاية مستقبلى وليس ارتداديا ، ومنطلقه الفكرى هو أن القيم كلها - بما فيها القيم الجمالية - نسبية ، خاضعة لظروف الزمان والمكان والثقافة الخاصة . وهذا يقتضى ألا يتخذ نظام معين للقيم حكماً ومرجعاً تقاس عليه النظم الأخرى . كذلك يجب على من يسلم بنسبية القيم أن يتخلص - إلى المدى الذى تحتمله القدرة الإنسانية - من تحيزه لقيم عصره ، ما دامت هذه القيم نسبية أيضا .

١ - ٢

النسبى والمطلق :

إن القول بأن « جميع القيم نسبية » لا يصح إلا بالقياس إلى مطلق ما . هذا المطلق فى نظرنا هو مكان الإنسان فى الكون . وما أحرى هذا المنطلق الفكرى أن يكون قاعدة متعارفة بين أصحاب الدراسات الإنسانية ، حيث يظهر بجلاء زيف البديل الوحيد الذى قدمته الحضارة المعاصرة لهذا المطلق الإنسانى الكونى . إننا نعرف هذا البديل جيدا : إن اسمه « التقدم » ؛ ومعناه عمليا : الفرار من الحاضر إلى المستقبل ، أى الحركة المحمومة التى تنطلق بقوة دفع مستمرة ومتزايدة نحو هدف لا تمكن رؤيته (وربما كان هذا سر إغرائه) ، لكنْ يؤمّل أن يكون فيه العلاج لكل أمراض الحاضر . أما المطلق الذى نتمسك به ، وهو « مكان الإنسان فى الكون » ، فإنه يدعونا - على العكس -

إلى أن نتخلص جهد الطاقة من قيود الزمان والمكان ، ونرتفع ـ بالرغم من ضرورة وجودنا التاريخى ـ فوق تقلبات التاريخ (وذلك لا يتحقق إلا بتعدد المناظير التاريخية) ؛ حتى نشرف من هذا المرقب المتميز على مسيرة الإنسان بين الماضى والمستقبل . ذلك بأنه من المستحيل ـ فى نظر العقل كما هو فى نظر العين ـ أن توجد نقطة تكشف شطراً واحداً من الأفق دون الشطر الآخر .

٢ ـ ١

ابن قتيبة ومنهج القصيدة التقليدية :

يقول ابن قتيبة (م ٢٧٦ هـ .) فى مقدمة كتابة « الشعر والشعراء » :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصَّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار ، والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ؛ ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، ضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام . فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر فى قدره الجزيل .

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيملّ السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد » .

ويستشهد ابن قتيبة على هذا الحكم الأخير بقصة نصر بن سيّار مع الراجز الذى أسرف مرة حين أطال التشبيب جداً ، ثم قصّر فى المرة الثانية فاختصره إلى نصف بيت . ثم يقول :

« وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ؛ أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ؛ أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار »[٢] .

يستدل من هذا النص على جملة أشياء :

(١) أن ابن قتيبة ينحو منحى « أهل الأدب » أى أصحاب العلوم العربية ، الذين قاوموا طغيان المنطق وعلوم الحكمة لأسباب اعتقادية وثقافية وعنصرية ، ألممت ببعضها فى بحث سابق[٣] . وابن قتيبة يصرح بموقفه هذا فى مقدمة كتابه « أدب الكاتب » . فالتفسير الذى يورده هنا لمنهج القصيدة العربية هو تفسير ابن قتيبة نفسه ، سواء أكان قد تلقاه على هذا الوجه سماعاً من غيره أم كان هو المتولى صياغته الأخيرة .

(٢) أن « أهل الأدب » الذين يشير إليهم أخذوا فكرة « الوضع » عن علماء اللغة . وقد لخص ابن جنى هذه الفكرةتلخيصا واضحاً ، غير أنها ـ على ما يظهر ـ كانت قد شغلت علماء اللغة دهراً طويلاً قبله . ولعل ابن قتيبة كان يكتب ما كتبه عن منهج القصيدة والصراع محتدم بينهم حول أصل اللغة : اصطلاح هى أم توقيف . وعبارة ابن قتيبة واضحة فى انتقال فكرة الوضع إلى أفق الشعر (ولم يكن مفهوم « الشعر » بعيداً عن مفهوم اللغة فى أول الأمر) ، وذلك قوله : « إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار . . . الخ » . فهو يدل على أن القصيدة لها « واضع » . وسواء أكان هذا الواضع معروفاً معيناً أم غير معروف ولا معين ، فإن وضعه لها كان تاماً ويمكن أن يكون إلهاماً كما تصور أنصار التوقيف اللغوى ، وأيّا ما كان الوضع ـ توقيفاً أو اصطلاحا ـ فإن الزيادة عليه لا ينبغى أن تمس الأصول . وما أحرى كلام ابن جنى عن الوضع اللغوى أن يكون معبراً أدق تعبير عن موقف ابن قتيبة من التجديد المسموح به فى الشعر ، مع تعديل طفيف نشير إليه بوضع علامة الحذف مكان التكملات التى تخص اللغة : « وعلى أى الأمرين كان ابتداؤ ها فإنه لابد أن يكون وقع فى أول الأمر بعضها ثم احتيج فيما بعد إلى الزيادة عليه لحضور الداعى إليه ، فزيد فيها شيئا فشيئا ، إلا أنه على قياس ما كان سبق منها . . . لا يخالف الثانى الأول ولا الثالث الثانى كذلك ، متصلاً متتابعا »[٤] .

وإن ارتبت فى أن ابن قتيبة يخضع الشعر لمبدأ القياس اللغوى فانظر إلى قوله عقيب النص المذكور :

« قال خلف الأحمر : « قال لى شيخ من أهل الكوفة [أى من ساكنى المدر] : أما عجبت من الشاعر قال : « أنبت قيصوماً وجثجاثا » فاحتمل له ، وقلت أنا : « أنبت إجّاصاً وتفاحا » فلم يحتمل لى ؟ » ـ وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا . قال الخليل : « أنشدنى رجل :

« ترافع العز بنا فارفنععا » فقلت : ليس هذا شيئا . فقال : كيف جاز للعجاج أن يقول : « تقاعس العز بنا فاقعنسسا » ، ولا يجوز لى ؟ » .

فالقياس فى الشعر له حدود كالقياس فى اللغة . ووضع الحدود فى الحالتين كان من عمل العلماء ، ولكن الواقع الشعرى ، كالواقع اللغوى ، لم يكن يسلم لهم بأكثر هذه الحدود . وسنفصل القول فى هذا الخلاف فى الفقرة التالية .

(٣) أن « الوضع الشعرى » الذى صوره ابن قتيبة لا يمثل نموذجاً واقعياً للقصيدة العربية ، بل هو هيكل نظرى يستند جزئيا ـ فحسب ـ إلى الواقع الشعرى كما يستند فى الوقت نفسه إلى الربط العقلى . فمقصد القصيد الذى يتحدث عنه لا يوجد إلا فى خياله . وأهم ما يلفت النظر فى نموذجه ـ من هذه الناحية ـ هو أنه جعل للقصيدة غرضاً أساسيا تتسلسل نحوه ، فالنسيب لاستمالة الأسماع ، ووصف الرحلة لإيجاب الحقوق ؛ والغرض النهائى هو المدح ؛ وهذا النموذج هو نتاج عقلية نفعية تربط الأفعال جميعها بغاياتها العملية ، ومؤداها الأخير هو المصلحة المادية . وهو نموذج فرضته العقلية العامة ، التى شكلها ازدهار التجارة فى الأمصار ، على الشعر نفسه ، وإن بقى الشعر فى نزاع مستمر معه ، كما بقى رافضاً للعقلية التجارية ، متمردا على وظيفة المديح الشخصى التى غدت هى وسيلة الشاعر الوحيدة لكسب قوته .

ولكن نموذج ابن قتيبة يحتفظ من الثقافة القديمة بملامح ثلاثة رئيسية ، أولها : أنه لا يزال يفترض فى الشعر أن يكون إنشاداً ، على الرغم من شيوع التدوين فى عصره ، بحيث أصبح الكتاب هو الوسيلة الأولى للثقافة ، والقراءة الفردية ـ غالبا ـ هى الطريقة الأولى لاكتسابها ، والأدلة على ذلك متوافرة . وثانيها : أنه لا يزال يتمسك بالعناصر البدوية فى القصيدة ، لا سيما الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة . وقد أثبت العنصر الأول على الخصوص قدرة عجيبة على الاستمرار (بالرغم مما دخله من التصنع) قد لا يكفى لتفسيرها ما ذكره ابن قتيبة من ارتباطه بحياة البادية بخاصة . وثالثها : كثرة الانتقالات ، ولم تفلح الروابط التى افتعلها ابن قتيبة بين الأجزاء فى إظهار أى نوع من الوحدة يمكن أن يسوّغ اعتبار القصيدة عملاً واحدا ، بل لعلها أكدت استقلال كل جزء ، وأكدت العناية بإحكام الصنعة فى البيت الواحد ، حتى أصبحت روعة البيت المُفرد مبدأً مقرراً ولقطة ثمينة يحرص عليها النقاد والشعراء جميعا ، مع أن القدماء لم يولوها كل هذا القدر من الاهتمام .

٢ ـ ٢

نموذج القصيدة التقليدية :

إذا نظرنا إلى المعلقات على أنها النموذج الأصل للقصيدة العربية ، لتميزها على غيرها من حيث القدم والكمال الفنى ، والاعتراف الإجماعى بهذا التميز ، فإننا نجدها تبتعد إلى حد كبير عن النموذج الذى تصوره ابن قتيبة .

فالمعلقات السبع جميعها ، بغير استثناء ، لا تعد قصائد مدحيّة . وإنما يقع مديح هرم بن سنان والحارث بن عوف فى معلقة زهير كالموضوع العارض فى ثنايا دعوته إلى السلم . وليس فى أى من المعلقات السبع غرض واحد مسيطر ، ومع ذلك فإن لكل منها وحدتها الخاصة . ولا يحتاج إثبات هذه الوحدة إلى دليل ، لأنها ككل شىء فى الشعر ، دليل نفسها . إنها تقوم بلا واسطة ، ولكنها تحتاج حقا إلى تبين مصدرها ، لكى نضع أيدينا على المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه القصيدة العربية . إن كل واحدة من القصائد السبع المعلقات هى كتاب صاحبها ، أو كتاب القبيلة التى ينجح ـ فى حالة الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم ، وإلى حد ما فى حالة لبيد بن ربيعة ـ فى التطابق معها . تجربة حياة كاملة ، تسلط نور الفكر على تذبذبات العاطفة ؛ وعلى الرغم من توهج القصيدة نفسها يبقى الكثير جداً على حافة الضوء أو فى أعماق الظلمة ، تشعر به دون أن تراه . ولذلك تظل القصيدة العربية النموذجية واضحة دون أن تكون مكشوفة . فالإيحاء فيها ـ ذلك البعد الثالث لكل شعر عظيم ـ يتحقق من خلال الإيماء والحذف ، لا من خلال الصور المهوِّمة . (وسنفرد الفقرة التالية لا كتشاف هذا البعد الإيحائى) .

إن الخطأ الأكبر فى قراءة أى شعر هو أن نبحث فيه عما ليس فيه . يتحتم عندئذ أن نشعر بخيبة الأمل . وقد لا نعرف كم خسرنا برفض هذا الشعر ، ولكننا فى الحقيقة نرفض تجربة ثمينة كان يمكن أن يقودنا إليها ، أما الشعر نفسه فإنه يبقى ، ينتظر قارئه . فليست المشكلة مع القصيدة العربية التقليدية ـ ونموذجها الأعلى هو المعلقات ـ أننا نأتى إليها خالى الذهن من مقاصد الشعر ، بل أننا نأتى إليها وفى أذهاننا تصور صنعتْهُ الرومانسية وأصداؤ ها لما ينبغى أن يكون عليه الشعر . فنحن نطلب من القصيدة أن تكون تعبيراً عن انفعال ما ، ومن ثم نقبل أن تصور جوانب هذا الانفعال وأطواره ، وتفيض فى ذلك حتى تبلغ أحياناً درجة العاطفية المائعة ، ولكننا لا نقبل أن تتبدل الأجواء النفسية للقصيدة ، لأن ذلك يوقعنا فى الارتباك ، ويوحى إلينا أن الشاعر كاذب فيما يدعيه . ونحن لا نقبل مثل هذا التبدل إلا حين تكون القصيدة التى أمامنا قصيدة قصصية ، وهنا نعاملها على أنها قصة منظومة ، قصة لها بداية ووسط ونهاية .

ولا ينطبق أحد هذين النموذجين على القصيدة العربية القديمة . فمعلقة امرىء القيس أو لبيد أو طرفة أو عنترة لا تعبر عن انفعال واحد ، كما أنها لا تروى قصة . وإذا أردنا أن نتخيل كيفية صدورها عن صاحبها فالأقرب إلى التصور أنها تمثل ـ زمنيا ـ مرحلة النضج فى حياته ، وتظهر إلى الوجود بوصفها فعلاً استرجاعيا لتجارب هذه الحياة ، بما فيها من مسرات وآلام ، ونجاحات وإخفاقات ، بين مطامح الشاعر الشخصية وعلاقاته الحميمة وانتماءاته العريضة . والوحدة التى تنتظم هذا الفعل الاسترجاعى هى وحدة فكرية غالباً ، وإن لاحت ، من خلال الذكريات ، ابتسامات ودموع ، يطلقها الشاعر أحياناً دون خجل ، كما يبكى امرؤ القيس حتى يبل دمعه محمله حين يتمثل ساعة الفراق ، ثم يبتسم راضياحين يتذكر يوم دارة جلجل . وربما سمعت ضحكة استهزاء كقول عنترة :

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر ... للحرب دائرة على ابنى ضمضم

الشاقنى عرضى ولم أشتمهما
والناذرين إذا لم ألقهما دمى

مثل هذه الوقائع الجزئية تفلت من الحصار الفكرى ، التأملى ، الذى يحاول الشاعر فرضه عليها ، ولكن ذلك لا يثنيه عن الاستمرار فى المحاولة . يقول سويد بن كراع العكلى(*) :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سرباً من الوحش نزّعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما
يكون سُحيراً أو بُعيْد فأهجعا
عواصىَ إلا ما جعلتُ وراءها
عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبت بغُرّ الأبدات فراجعتْ
طريقاً أملّته القصائد مهيعا
بعيدة شأوٍ لا يكاد يردّها
لها طالب حتى يكلّ ويظلعا

٢ - ٣

البعد الإيحائى :

إن كثيرا من إيحاءات القصيدة العربية التقليدية تجرى بين الشاعر والسامع - بحكم الطبيعة الإنشادية للشعر - كأنها تحتويهما معا . فالنظرة السطحية وحدها هى التى لا ترى فى القصيدة إلا معانيها الظاهرة ، ومن ثم تسقط سذاجتها على القصيدة . وهذه الخاصية فى القصيدة العربية تجعل البحث فى « البنية » ونحو ذلك ، بعيداً عن ملابسات القصيدة ، ضرباً من العبث . إن « قارىء » القصيدة العربية اليوم هو مستمعها بالأمس ، والمستمع هو واحد من جمهور مشارك يمكن أن يكمل بعضه بعضاً ، فعلى القارىء أن يستعيد موقف المُستمع المشارك ، بل أن يكمّل نقص المستمع الفرد ليصبح بنفسه جمهورا . أو بتعبير آخر : عليه أن يصبح جوقة كاملة تؤدى المعزوفة المركبة . وليس هذا بالأمر الهين . لذلك كانت « قراءة » قصيدة واحدة إنجازاً حقيقيا . وغالباً ما تبقى القراءة « مشروع قراءة » ، يتعلم القارىء كيف يعايشها كما يعايش المبدع مشروعات قصائده . وكما أن القصيدة تمتح من أغوار بعيدة ، مع كونها شديدة الارتباط بالتجارب المباشرة ، أو نابعة من موقف معين ، فإن القارىء يحتاج أيضاً إلى أن يتصور وقائع القصيدة ودوافعها لكى يصل إلى أعماقها . وسأمثل لهذا النوع من القراءة بمثالين : أحدهما من امرىء القيس والثانى من الفرزدق .

٢ - ٣ - ١

قصيدة لامرىء القيس :

المثال الذى أختاره من امرىء القيس هو رائيته التى ينبئنا ديوانه بأنه قالها حين كان متوجهاً إلى قيصر . فهذه القصيدة إذن تنتمى إلى المرحلة الأخيرة من حياته ، التى تبلورت حول هدف واحد هو - كما يقول الرواة - استعادة ملك آبائه ومطلعها :

سما لك شوق بعدما كان أقصرا
وحلّت سليمى بطن قَوٍّ فعرعرا

أشد ما يقلقنا فى الشعر الجاهلى هو أسماء المواضع . فقد يطلق الاسم الواحد على أماكن عدة ، وقد لا تظفر بتحديد دقيق له فى معاجم البلدان . وينطبق هذا على قَوٍّ وقرقر . ولكننا - لحسن الحظ - نقرأ فى البيت التالى :

كنانية بانت وفى القلب ودها
مجاورة غسّان والحىّ يعمرا

فيوحى إلينا هذان العلمان المشهوران بمراد الشاعر . فكنانة قبيلة عدنانية ، وغسان قبيلة قحطانية . فلعل الشاعر يريد بهذا الجمع أن محبوبته (وهى غالباً محبوبة خيالية) تنتمى إلى عدنان وتجاور قحطان ، ولعله يرمز بهذا إلى « وحدة » بين القبائل العدنانية والقحطانية ، لا سيما أن ملوك كندة - وكانوا قحطانيين - امتد ملكهم حقبة ما على القسم الأكبر من وسط شبه الجزيرة ، ومعظم سكانه من القبائل العدنانية . ولعلنا نلاحظ فى القراءة الثانية أو الثالثة قوله فى البيت الثالث والثلاثين (يريد نفسه) :

ولو شاء كان الغزو من أرض حمير
ولكنه عمداً إلى الرومِ أنفرا

إذن فهو لا يريدها حرباً قبلية بين قومه من قحطان وبين القبائل العدنانية . ولكن ما شأن ملك الروم ، وعلى من يستعينه ؟ نعود إلى مقدمة القصيدة ، من البيت الثالث إلى التاسع ، حيث يصف رحيل الظعائن :

بعينىّ ظعن الحىّ لما تحمّلوا
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمرى
فشبهتهم فى الآل لما تكمّشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيّرا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن
دوين الصفا اللائى يلين المشقّرا

(المواضع المذكورة هنا تقع بين اليمامة والساحل الشرقى لشبه الجزيرة . وآل يامن قوم من عبد القيس ، وهم فرع من فروع ربيعة التى تضم قبيلتين عدنانيتين كبيرتين هما بكر وتغلب - وقد اشتهروا بالتجارة البحرية وزراعة النخيل) .

سوامق جبّار أثيث فروعُهُ
وعالين قنواناً من البسر أحمرا
حمته بنو الربداء من آل يامن
بأسيافهم حتى أتّر وأوقرا
وأرضى بنى الربداء واعتمّ زهوهُ
وأكمامه حتى إذا ما تهصّرا -
أطافت به جيلانُ عند قطاعهِ
تردّد فيه العينُ حتى تحيّرا

تراه بعد أن شبه الظعائن على الهوادج بحدائق الدوم مرة وبالسفن

المقيّرة مرة ـ لأن الهوادج تبدو سوداء فى السراب اللامع ـ يشبه الركب مرة أخرى بالنخيل العالى الفتى الغزير الفروع ، والهوادجَ الحمراء بعناقيد التمر الناضج فى أعلاه . ويستطرد فى وصف النخيل حين أينع ثمره (والاستطراد حيلة فنية تجمع بين الإيحاء والتجسيم ، ونصادفها كثيراً فى الشعر العربى القديم كما نصادفها عند هوميروس) ، ليكمل القصة بأن جيلان (وهم قوم من غير العرب استعملهم كسرى على البحرين) يأتون ليحملوا المحصول .

فامرؤ القيس إذن لا يستعين بقيصر الروم على قومه العرب ، بل على الفرس أعداء الفريقين . ولعلك تقول إن هذه « سياسة » و« تاريخ » ، ولكن متى كان الشعر بعيداً عن السياسة والتاريخ ؟ ولو كان هذا مكان شرح القصيدة كلها لرأينا معاً كيف تلتحم التجارب الشخصية والتجارب الجماعية والتقاليد الفنية لتنطلق جميعا فى تيار واحد .

٢ ـ ٣ ـ ٣

قصيدة الفرزدق :

أما قصيدة الفرزدق فهى التى مطلعها :

زارت سكينة أطلاحاً أناخ بهم
شفاعة النوم للعينين والسهرُ

وهى فى مدح عمر بن عبد العزيز . ويلاحظ أن المطلع قد خلا من التصريع ، وكأن الشاعر يوحى إلينا بأنه ليس فى حال تسمح له بالتمهل والتأنق . ثم إنه لا يبدأ بوصف الأطلال كما يوصى ابن قتيبة (مع أنه بدوى) بل يصف نزول الطيف بالركب الذين غلبهم النوم من شدة الإرهاق . فالمطلع يجمع بين معنى من معانى النسيب ومعنى من معانى الرحلة . والشاعر يصف الركب المجهدين حتى الموت فى بيتين ، ويذكر أن البرق وتذكر المحبوبة يهيجان الشوق فى البيت التالى ، ثم يخاطب عمر بن عبد العزيز مستمراً فى التحدث بصيغة الجمع ، فقد أضرت بقومه سنوات ثلاث متتابعة من الجدب ، ويعود فيتذكر حواراً له مع صاحبته :

تقول لما رأتنى وهى طيبة
على الفراش ومنها الدلُّ والخفرُ
كأننى طالبٌ قوماً بجائحة
كضربة الفتك لا تبقى ولا تذرُ
أصدِر همومك لا يقتلْك واردها
فكل واردة يوماً لها صدَرُ

وحوار الشاعر مع زوجته حين يرحل طالباً عطاء الممدوح يرد كثيراً فى الشعر القديم ، إلا أن صوره مختلفة ، تتمثل لك منها نساء مختلفات فى طبائعهن ومنزلتهن الاجتماعية ؛ فمنهن التى تحاول أن تثنيه عن الرحيل ، ومنهن التى تشجعه عليه ، ومنهن التى تعودت النعمة مثل امرأة الفرزدق ؛ فهى لا تحث ولا تثنى ، ولكنها تشفق عليه لما يحمّل نفسه من الهموم .

وتلى ذلك أبيات قد نحار فى فهمها إن لم تسعفنا كتب التاريخ . يقول الفرزدق :

لما تفرّق بى همى جمعت له
صريمة لم يكن فى عزمها خَوَرُ
فقلت ما هو إلا الشام تركبه
كأنما الموت فى أجناده البَغَرُ
أو أن تزور تميماً فى منازلها
بمرو وهى مخوف دونها الغرر
أو تعطف العيس صُعْراً فى أزمتها
إلى ابن ليلى إذا ابزوزى بك السفرُ

كان الناس فى بوادى نجد ـ حتى وقت قريب ـ إذا أصابهم المحل شرّقوا أو غربوا . فقد يبلغون الهند فى المشرق والشام ومصر فى المغرب . فالسامع أو القارىء يمكن أن تكتمل فى خياله صورة أهل البادية حين يستتون . ولكن المعاصر للفرزدق هو الذى يدرك دون غيره لماذا تردد بين الذهاب إلى الشام والذهاب إلى مرو . والبديل الناقص للمعاصرة هو النبش فى كتب التاريخ ، حيث نعلم أن زياد بن أبيه كان قد هجّر جماعة من تميم إلى خراسان ، ويستنتج من بيت الفرزدق أن تميمى خراسان حسنت حالهم هناك ، ويغلب على الظن أنهم حافظوا على صلاتهم بقومهم فى بادية نجد والعراق . ولكن لماذا كان السفر إلى خراسان مجازفة يمكن أن تعرّض المرء للهلاك ؟ تقول كتب التاريخ إن موسى بن عبد الله بن خازم السلمى غلب على ما وراء النهر عدة سنين ، حتى قتل سنة ٨٥هـ ، وهى على وجه التقريب السنة التى قيلت فيها القصيدة ، كما يظهر من أدلة أخرى[٦] .

أما الإشارة إلى أجناد الشام ـ أى أمصارها ـ فلا تزال تبدو مبهمة . فالبَغَر مرض يصيب الإبل ، فتشرب ولا ترتوى حتى تموت . ويذكر الشراح أسماء آبار معينة عرفت بأن البغر يصيب الإبل إذا شربت منها ، وذلك لخبث مياهها . فهل يشير الفرزدق إلى وباء انتشر فى أمصار الشام فى ذلك الوقت ، أم هى كراهة العراقيين ـ الذين مالوا إلى التشيع ـ للشام وأهله وهم أموية ، فبُغضت إليهم الديار لبغض أهلها ونظير ذلك أن بشار بن برد ـ فيما بعد ـ عاب العراق فى سياق فخره بمواليه من قيس عيلان ، الذين نصروا مروان بن محمد؟ فى هذه الأبيات الثلاثة ، على كل حال ، غمز خفى للأمويين .

أما البيت الرابع فيشير إلى الخيار الثالث الذى اختاره الفرزدق والوفد الذى معه فعلا ، وهو أن يتجهوا إلى المدينة حيث كان عمر بن عبد العزيز واليا من سنة ست وثمانين إلى سنة ثلاث وتسعين هجرية . وقد تولى عليها لأنه نشأ فيها فى كنف أخواله ، وكان جده لأمه الخليَفة العادل الزاهد عمر بن الخطاب ، فكان محببا إلى قلوب أهلها . والظاهر أن الفرزدق وجماعته وفدوا عليه فى العام الذى تولى فيه إمارة الحجاز ، فكان قدومهم للرفد والتهنئة معا . ونرجح هذا التاريخ لأن الديوان (المطبوع) أتبع هذه القصيدة المدحية بثمانية أبيات فى رثاء عبد العزيز بن مروان ، والد عمر بن عبد العزيز ، وقد توفى بمصر سنة ٨٦هـ على ما ذكره الكندى[٧] . ويغلب على الظن أن الفرزدق ألحق هذه الأبيات بالقصيدة الأصلية حين سمع وهو فى المدينة بخبر وفاة عبد العزيز ، فهى تتفق معها فى الوزن والقافية . ولكن الأمر اشتبه على ناشر الديوان ، لأن الفرزدق يشير إلى عمر وعبد العزيز كليهما بكنية واحدة ، وهى « ابن ليلى »[٨] .

ولهذه الكنية دلالة مهمة فى القصيدة . فليلى هى أم عبد العزيز بن مروان ، وقد مدح الفرزدق وعبيد الله بن قيس الرقيات عبدالعزيز بهذه الكنية . ويظهر أن السبب فى ذلك راجع إلى حادثة جرت بين عبد العزيز وعبد الملك أخيه الأكبر من أبيه ، عندما كان عبد الملك خليفة ، فقد اتفق فى إحدى المنازعات الكثيرة التى وقعت فى البيت الأموى أن دفع عبد الملك عمرو بن سعيد بن العاص إلى عبد العزيز ليقتله ، وتركها . ولما عاد وجد عمراً كما تركه ، فسأل عبد العزيز لماذا لم ينفذ الأمر فيه ، فأجاب عبد العزيز : ناشدنى الله والرحم فلم أقتله . فشتمه عبد الملك وعيّره بأمه . ثم تولى قتل عمرو بنفسه(٩) .

فكأنما أصبحت هذه الكنية إشارة إلى البرّ وحفظ الأرحام والعفو عند المقدرة . وهى صفات كانت قريش بعامة ، وبنو أمية بخاصة ، فى أشد الحاجة إليها لمداواة الجراح ، وتأليف القلوب . يقول الفرزدق :

ألفيت قومك لم يتْرك لأثلتهم
ظل وعنها لحاء الساق يقتشرُ
فأعقب الله ظلا فوقه ورق
منها بكفيك فيه الريش والثمر
وما أعيد لهم حتى أتيتهمُ
أزمانُ مروان إذ فى وحشها غُرر
فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم
إذ هم قريش وإذ ما مثلَهم بشرُ
وهم إذا حلفوا بالله مُقسمُهم
يقول لا والذى من فضله عمر
على قريش إذا احتلّت وعض بها
دَهرٌ وأنياب أيام لها أثرُ
وما أصابت من الأيام جائحة
للأصل إلا وإن جلّت ستجتبر

فهذا كلام ينضح بالبداوة والأعراف القبلية . ولا شك أن عمر بن عبد العزيز ، وكل مستمع للقصيدة فى وقتها ، قد فهم أن الفرزدق يمدح ويسترفد باسم هذه الأعراف ، وأن سعيه من بادية العراق إلى المدينة كان واجباً من واجبات الزعامة ، قد لا يكون شيئا بالقياس إلى الواجب الخطير الذى اضطلع به الأمير الشاب لجبر كسور قومه ، ولكنه من جنسه .

٢ - ٤

حدود القياس فى القصيدة :

إن العلماء - إذا لم يكونوا شعراء أيضاً ، وقلما يكونون كذلك - أجدر أن يسيئوا إلى الشعر بما يضعونه من التعاليم . ومن حُسْن حظ الشعر العربى أن شعراءه الكبار ركبتهم الأنفة ولم يلتفتوا كثيراً إلى أقوال العلماء ، بحيث استطاع المرزبانى (م ٣٨٤ هـ .)أن يصنف مجلداً كبيراً فى مآخذ العلماء على الشعراء . وما صنعه المرزبانى لم يكد يجاوز قواعد اللغة والمعانى الجزئية ، أما بناء القصيدة فيبدو أنه ترك للشعراء أنفسهم ، ولمن هم أقرب إليهم من النقاد الأدباء .

ومن المؤكد أن الفرزدق ومعاصريه ومن تلاهم قلما طمحوا إلى تحقيق نموذج المعلقات فى شعرهم ؛ أى إلى صنع قصيدة طويلة يمكن أن تسمى كتاب الشاعر أو كتاب القبيلة . ولعل هذا راجع إلى أن منزلتهم الاجتماعية هبطت عن درجة الزعامة التى كانت لهم فى الجاهلية ، فلم يعد لتجربتهم فى الحياة ذلك العرض أو ذلك العمق الذى كان لها . لهذا نجدهم يميلون إلى نموذج أقصر ، ذلك النموذج الذى يكوّن معظم قصائد المفضليات . والمعروف أن شعراء المفضليات ليسوا من شعراء الطبقة الأولى ، مع أن بعض قصائدهم تسمو إلى أعلى مراتب الجودة (مثل تائية الشنفرى ، وفيها أبيات من أروع ما قيل فى وصف امرأة تجمع بين الجمال والدعة والعفة ، على الرغم من مظاهر الفقر المادى التى تحيط بها)، ولكنهم لا يزالون دون شعراء المعلقات لأنهم لم يستطيعوا فى حياتهم أو فى فنهم أن يقدموا صورة شاملة لعصرهم . هذه ميزة لم تتح إلا للشاعر الجاهلى . أما الشعراء الذين نبتوا فى ظل الدولة الإسلامية الكبرى فقد كانت الحياة حولهم أوسع وأكثر تعقدا وأشد تنوعاً من أن يسيطروا عليها كلها . ولذلك كانت السمة المميزة للقصيدة المتوسطة هى أنها تنبثق غالباً من موضوع واحد خارجى ، وإن تشعبت - كما هو الأصل فى القصيدة العربية عموماً - بحيث تشتمل على كثير من الجزئيات التى تجذب الشاعر - وهو بين الرغبة والإباء كما يبدو - فتمنعه من الاستغراق فى تأمل أصداء هذا الموضوع فى نفسه . لقد تحقق شىء من الذاتية بالفعل (وكانت أقوى تجلياته فى القصيدة الغزلية ثم القصيدة الخمرية) ولكن على حساب العظمة الإنسانية النابعة من امتزاج الشاعر بموضوعه ، التى تجلت فى المعلقات .

سيظل نموذج المعلقات يغرى شعراء القرون التالية بمحاولة النسج على منواله ، كما فعل الأخطل فى « خفَّ القطين » ، وبشار بن برد فى « جفا ودّه » ، ومسلم بن الوليد فى اللامية ، وأبو تمام فى البائية . ولكن هذه القصائد ظلت - بسبب غلبة الموضوع الواحد عليها ، وربما بسبب إحكام بنائها أيضاً - من قصائد النوع الثانى ، وإن بلغت فى عدد الأبيات مبلغاً يقارب المعلقات .

وسنجد فى العصور التالية أنواعاً أخرى من المطولات :

« ذات الأمثال » لأبى العتاهية ، وأرجوزة ابن المعتز فى سيرة الموفق ، لامية الطغرائى ، ثم المدائح النبوية ، ومنها البديعيات . . هذه أنواع جديدة ينبغى أن تدرس قائمة برأسها ، فهى لا تنتمى إلى النوعين اللذين تحدثنا عنهما هنا ، واللذين يكونان معا ما سميناه القصيدة العربية التقليدية .

وقصائد المحدثين توافق نموذج ابن قتيبة من جهة وتخالفه من جهات . هم يوافقونه فى جعل القصيدة أقساماً خاضعة لطبيعة العصر من ناحية ، ولظروف الإنشاد من ناحية ثانية ، ولضرورة التكسب بالشعر من ناحية ثالثة ؛ فلا شك أن الشعراء المحدثين كانوا مثل ابن قتيبة أبناء عصر غلب عليه التفكيرالعملى المنظم . وتجب ملاحظة أن القصيدة العربية التقليدية احتفظت بطبيعتها الإنشادية حين شغلت بالمديح ؛ فقد كانت تنشد فى مجلس الممدوح ، والغالب أن تكون هناك مناسبة احتفالية ما . هذا هو المناخ الذى تولد القصيدة فيه وله . صحيح أنها أصبحت بعد شيوع التدوين تكتب ويتناقلها النساخون ويتداولها هواة الشعر ، ولكن قراءتها على هذا النحو لا تختلف عن

قراءة المسرحيات فى زمننا ، فهى - كالمسرحية - مليئة بالإشارات اللغوية التى تضعنا فى جوها الأصلى .

قبل الشعراء المحدثون هذا النموذج فى خطوطه العامة لأنها كانت نابعة من ظروف عصرهم ، لا لأنها كانت « قياساً » واجب الاتباع ؛ وحاولوا فى الوقت نفسه أن يخضعوا هذا النموذج لمشاعرهم الذاتية ، وبذلك انقسمت القصيدة قسمين : فالمقدمات بما فيها من غزل ووصف هى للشاعر ، والقسم المدحى هو لإرضاء غرور الممدوح وإذاعة صيته ؛ وإن كنا نجد فى هذا القسم غير قليل من القصائد التى تعبر عن إعجاب حقيقى بالبطولة فى صورة من صورها . فهنا تبقى الذات منفصلة عن الموضوع ، ولكنها تجد فى « الآخر » صورة من طموحاتها المكبوتة . إن سيفيات المتنبى شعر مدحى ، لا جدال فى ذلك ، ولكننا قلما نفكر فيها على أنها مدائح . وهى ليست بالظاهرة الشاذة أو المفردة ، فبائية أبى تمام وقصائده فى مدح أبى سعيد الثغرى سابقة طيبة لها ، ولامية مسلم بن الوليد فى مدح يزيد بن مزيد الشيبانى إرهاص واضح بالجميع .

وإلى جانب هذا التوجيه الذاتى للنموذج كانت هناك ظاهرتان مكنتا القصيدة التقليدية من أن تستمر فى الوجود دون أن تبتعد ابتعاداً كبيراً عن شكلها الأصيل ، محتفظة - مع ذلك - بحيويتها حتى أنها تمكنت من استيعاب الكثير من التغيرات الحضارية ، بما فيها موقف الشاعر نفسه :

الظاهرة الأولى هى أن الشعراء توسعوا فى « القياس » - إذا قبلنا هذا المصطلح فى الشعر . فإذا كان الغزل لاستمالة القلوب فلا بأس بأن يكون القسم الغزلى كأنه قصيدة قائمة برأسها ؛ يفعل ذلك بشار مثلاً فى همزيته التى يمدح بها عقبة بن سلم « حييا صاحبىّ أم العلاء » ، فيسترسل فى قصة أشبه بقصص عمر بن أبى ربيعة حتى البيت الثانى والعشرين ، ثم يعطف إلى وصف الرحلة والناقة والصحراء . ويمدح ابن هبيرة بقصيدة أخرى ، « سلّم على الدار بذى تنضب »، فيصف الطلول ويعدد أسماء الأماكن على عادة الجاهليين ، ثم يسترسل فى غزل أقرب إلى غزل أهل البادية (لأن ممدوحه كان بدويا) ، ولكنه يعدل عن وصف الرحلة فى الصحراء على جمل أو ناقة إلى وصف رحلة فى سفينة ، مصطنعاً أسلوب الإلغاز الذى يطرب له الأعراب .

أما أبو نواس فمعروف أن فى شعره نمطين : نمطاً يمثل ترف الحضارة ولينها ، وهو الغالب على موضوعاته ، ونمطاً يصطنع البداوة وهو طردياته المشهورة . ولكن قصائده المدحية تجمع بين النمطين جمعاً عجيباً ، كما فى رائيته التى يمدح بها الفضل بن الربيع :

وعظتك واعظة القتير ونهتك أبهة الكبير

فيعد ذكر الشيب يحن إلى أيام الشباب ، حين كان يجالس « بقر القصور » ويساهرهن « بين الرصافة والجسور » . وهؤلاء الجميلات كنّ من الغلاميات اللواتى ذاع صيتهن فى عهد الأمين بخاصة :

يسحبن إليك مؤنثا ت الدلّ فى زى الذكورِ

عُطل الشوى ومواضع الـ أسوار منها والنحور
أُرهفن إرهاف الأعنـ ـنة والحمائل والسيور
وموقّرات فى القرا(م) طق والخناجرُ فى الخصورِ
أصداغهن معقربا (م) ت والشوارب من عبير

ثم ينتقل ، ببيت واحد ، إلى عالم مختلف كل الاختلاف ، حتى يصل إلى الممدوح :

فالآن صرتُ إلى النهى وبلوت عاقبة السرور
هذا ، وبحرٍ تنائف وَغْرِ الإجازة والعبور
للجن فيه حاضرٌ جمّ المجالس والسمير
قاربت من مبسوطه بالعنتريس العيسجور

ويوشك أن يكون هذا هو النموذج الغالب على قصائده المدحية . ولا شك أن أبا نواس قد أحسن الربط بين الصورتين المتضادتين بحيث جعل تجاورهما « معقولا » وإن أشبع الألوان فى كل منهما . ولكن الصفة المهيمنة على هذا الربط هى ذاتها الصفة التى رأيناها لدى الشاعر القديم : وهى الفكاك من أسر الانفعال الواحد وذلك بتشعيبه أو تعريضه لمؤثرات جديدة . وهذه هى ثانية الظاهرتين اللتين جعلتا « القصيدة » عند المحدثين قريبة من « القصيدة التقليدية » ، وبعيدة عنها فى الوقت نفسه .

٣ - ١

ابن طباطبا العلوى ومنهج المحدثين :

فى كتاب « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى (م ٣٢٢هـ .) نص طويل عن بناء القصيدة ، وقد جعله فى صورة نصيحة عملية لمن يروم نظم الشعر . وكان ابن طباطبا نفسه شاعراً متوسطا ، وطبيعى أن تكون مثل هذه النصيحة مستمدة من تجربته الخاصة ، ولذلك نرى أن نحذف منها ما يتعلق بمعاناة الشاعر ، ونبقى ما يتصل بشكل القصيدة . يقول ابن طباطبا :

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه . . . . ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيّره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ؛

وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منه حتى يتضاعف حسنه فى العيان ؛ وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها . . . . ؛ ويسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ؛ فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ـ على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والروّاد ، ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة ، ومن وصف المفاوز والفيافى إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابى والجنادب ، ومن الافتخار إلى وصف مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح ، بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه»[10] .

يستنتج من هذا النص :

(١) أن منهج القصيدة لم يعد ينظر إليه فى ضوء الوضع اللغوى . وليس معنى ذلك أن فكرة الوضع لم تعد معتدا بها لدى نقاد الأدب ، ولكنها ـ على النقيض من ذلك ـ أصبحت فكرة مستقرة ، ومثل جميع الأفكار المستقرة تراجعت إلى خلفية العمل . فهى مقبولة بوجه عام ، ولكنها لم تعد دستوراً للعمل الشعرى . وسيتحول اللغويون تدريجا إلى فكرة أقل تصلبا ، وأقرب إلى طبيعة الشعر ، وهى فكرة « العمود الشعرى » . ولكن هذا العمود بمبادئه السبعة التى لخصها المرزوقى[11] لا يتناول منهج القصيدة بل المعانى الجزئية (وهى أقرب إلى اختصاص علماء اللغة) ، مضيفاً إليها فكرة جديدة لم تخل من غموض ، وهى فكرة التلاؤم . وربما كان مصدر هذه الفكرة هم النقاد الأدباء ، فإنها تظهر بوضوح أكبر لدى ابن طباطبا .

(٢) وفكرة التلاؤم كما تبدو فى هذا النص راجعة إلى فكرة أعم ، وهى فكرة الصنعة أو الفن . هذه هى الفكرة التى برزت الآن إلى المقدمة ؛ فقد تحضرت القصيدة العربية ، وبعد أن تباعدت الذات عن الموضوع (الواقع الخارجى) كمرحلة أولى فى الشعر المدنى ، أدى تطور الحياة المدنية إلى أن أصبحت القصيدة نفسها هى الموضوع ، واختفى وراءها الفرد الشاعر والواقع الاجتماعى معا . أصبحت القصيدة عملاً يقصد به أن يثير الإعجاب أولاً . وعلى نجاحها فى إثارة الإعجاب يتوقف نجاحها فى كل شىء آخر . وانضمت إلى سائر فنون الحضارة : إلى عمل النساج وعمل النقاش وعمل الجوهرى . ويلاحظ أن كل واحد من هذه التشبيهات الثلاثة التى جاء بها ابن طباطبا يوضح جانبا من فنية القصيدة . فالنسج ـــ وهو الذى يأتى أولاً ـــ يدل على أن القصيدة هى قبل كل شىء « مساحة » ؛ فراغ فى الزمان أو المكان يجب على الشاعر أن يملأه بطريقة تعجب المشاهد ، كما يملأ النساج فراغ النول بخيوط رأسية وأفقية . والنقش ، المأخوذ من فن العمارة ، يفيد أن الشاعر يزين قصيدته بالألوان التى ينشرها على صفحة القصيدة دون إفراط ولا تفريط ، حتى لا يتركها مساحة بيضاء كالحائط الساذج أو السقف الساذج ، اللذين يؤديان معنى الكنّ ولكنهما لا يؤديان معنى الفن . ثم إن الشاعر يتعلم من صنعة الجوهرى فى تأليف حبات العقد شيئين : أولهما أن ينتخب المعانى كما ينتخب الجوهرى حبات العقد ، والثانى أن يراعى المناسبة بين حبات العقد الواحد ، فلا يكون بينها تفاوت .

القصيدة العربية حين تحضرت لم تكن محاكية ، لأن الفن العربى كله لم يكن محاكيا . وحتى قبل أن تتحضر فإنها ـــ كذلك ـــ لم تكن « تحاكى » الحياة بل كانت تستحضرها . ومن هنا يستحيل أن تفرض عليها فكرة الوحدة العضوية فى أى من الحالتين .

(٣) بالرغم من أن القصيدة فى هذا الدور الحضرى كانت تقصد أولاً إلى إثارة الإعجاب ، فقد كانت تحقق ـــ من خلال هذا الإعجاب ـــ وظيفة عملية لكل من الصانع والمقتنى . أما من جهة الصانع فكما يقول البحترى :

إن حَقّى رغْبَ النوال وحقّ النّاس أن أسلك القريض سبيلَهْ

وأما من جهة المقتنى فكما يقول أبو تمام :

فإن أنا لم يحمدك عنى صاغراً
عدوُّك فاعلم أننى غير حامدِ

لقد أصبحت الوظيفة الاجتماعية الأساسية للقصيدة ، فى هذا العصر المليء بالمنازعات والمنافسات بين القواد والولاة ، هى الدعاية ، لا سيما أنه لم توجد قناة أخرى يمكن أن تباريها فى هذه الوظيفة . ولكننا ينبغى ألا ننسى طائفة الكتاب . لقد كان الكتاب ـــ من جهة ـــ يشغلون وظائف الإدارة حتى وصلوا فى كثير من الأحيان إلى أعلى مناصبها وهو الوزارة ، ولكنهم كانوا من جهة أخرى أدباء راسخى القدم فى البلاغة ؛ وحسبهم شهادة الجاحظ فيهم[12] . وسيمضى بعض الوقت قبل أن يتولى الكتاب أنفسهم مهمة الدعاية ـــ إلى جانب الشعراء ؛ وذلك فى كتب مطولة مسجوعة مليئة بالزخرف البيانى ، وكأنما كانوا يكتبون منشورات دعائية فى نوع من الشعر المنثور . ولكنهم كانوا قد استطاعوا أن يفرضوا ذوقهم على الشعر منذ القرن الثالث . والنثر لغة العقل ، والنثر الديوانى بخاصة له مواصفات معينة فى البدء والختام ، ونظام ملتزم فى تحديد الأقسام ، مع التلطف فى التمهيد والانتقال من قسم إلى قسم . وهذا هو نظام « الفصول » التى التزمها الشعر متشبهاً بالرسائل ، كما يقول ابن طباطبا .

٣ ـــ ٢
أبو تمام والنهج الجديد :

لعل أبا تمام هو النموذج الأكمل لهذا النهج الجديد . والكلام على أسلوبه فى توليد المعانى وابتداعها لا يعنينا كثيراً فى هذا البحث الذى يتناول جماليات القصيدة بوصفها شكلاً أدبيا ، وإن كان الجانبان

كلاهما يرتبط ارتباطاً وثيقا بثقافة أبي تمام التي تمثل مُجّاعَ ثقافة العصر ؛ ثقافة تجمع بين البداوة والحضارة ، وبين الشعر والفلسفة . وكان أبو تمام يشعر شعوراً قوياً بأنه لا ينتمي إلى مكان واحد ، فهو صاحب البيت المشهور :

بالشام أهلي وبُغداد الهوى وأنا
بالرقمتين وبالفسطاط إخواني

ولعله كان يعنى ما هو أكثر من المكان ، فهو القائل أيضا ، مخاطباً المأمون :

ووسيلتي فيها إليك طريفةٌ
شام يدين بحب آل محمد
نيطت قلائد عزمه بمحبّر
متكوّفٍ متلمشق متبغدد

وكان إلى ذلك وثيق الصلة بكبار كتاب العصر ، وقد تولى هو نفسه ، في أواخر أيامه ، عملاً من أعمال الإدارة . بكل ذلك أصبحت القصيدة عنده منسوجة نسج الحبرة ، مشبعة الألوان كالنقش الزاهي ، منظومة مؤتلفة الأجزاء كحبات العقد . ولأن جواهر المعاني أندر من أنفس الجواهر ، فقد كانت الجواهر الأصيلة عنده — في الواقع — جد قليلة . سيقف قراء الشعر ، في كل زمان ومكان ، متأملين معجبين أمام مثل هذه الأبيات :

هي البدر يغنيها تودّد وجهها
إلى كل من لاقت وإن لم تَودَّدِ

وعهدي بها تحيي الهوى وتميتهُ
وتشعب أعشار الفؤاد وتصدعُ

ضوء من النار في ظلماء عاكفة
وظلمة من دخان في ضحى شحِب

مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من الغضارة يمطرُ

توفيت الآمال بعد محمد
وأصبح مشغولاً عن السَّفَر السُّفْرُ

خشعوا لصولتك التي هي عندهم
كالموت يأتي ليس فيه عارُ

كيف يُضحي برأس علياء مضحٍ
وجناح السموّ منه مهيضُ

ولكنهم سيغضون البصر عن كثير من اللآلىء المصنوعة ، أو سيمرنون أنفسهم على قبولها لما فيها من براعة الصنع . وأهم من ذلك أنهم سيجدونها تشغل مكاناً لابد أن يُشغل . فللقصيدة عند أبي تمام ديباجة ومتن وختام . وهو قلما يعدل عن الديباجة الغزلية ، وإن فعل فلأن لموضوع القصيدة أهمية خاصة كما في بائيته المشهورة . ولكنه قلما يطيل المقدمة الغزلية أيضاً . ومديحه وثيق الصلة بالأحداث (كما كان الشعر العربي دائما) ، تُمْزَجُ بالحكمة التي تمنطق الحدث . وأخيراً تأتي الخاتمة تأكيداً لصفات الممدوح أو لقيمة القصيدة نفسها ، وكثيراً ما تجمع بين المعنيين .

لقد كتب روفون جست بحثا طيبا عن الرجال الذين اتصل بهم ابن الرومي مادحاً أو هاجياً أو معاتباً[١٣] . مثل هذا البحث يلقى أضواء مهمة على الشعر وعلى العصر . ولا شك أن قارىء شعر المتنبي يدرك أن ما يعرفه عن شخصية سيف الدولة أوكافور أو ابن العميد يكوّن جزءاً من فهمه لهذا الشعر ، ولكن كثيراً من الممدوحين في القرنين الثالث والرابع لم تكن لهم شهرة سيف الدولة أو كافور أو ابن العميد . ومن الغلوّ أن نزعم أن مديح المتنبي أو هجاءه ، هو وحده الذي أكسبهم هذه الشهرة . إننا بحاجة إلى معرفة كل ما تمكن معرفته عن ممدوحي أبي تمام والبحتري مثلا ، وكل ما تمكن معرفته عن الظروف والأحداث التي قيلت فيها كل قصيدة ، قبل أن نتكلم عن القيمة الفنية للقصيدة المدحية سلباً أو إيجاباً ؛ بالنسبة إلى عصرها وبالنسبة إلى الشعر مطلقا . وإلا فلن يبقى لنا من شعر هؤلاء الشعراء الكبار إلا قصيدة أو قصيدتان لكل شاعر ، وأبيات متناثرة في الغزل أو الوصف أو الحكمة .

٤ - ١

« التسويم » عند حازم القرطاجني :

انقسام القصيدة إلى فصول ، وجودة الوصل بين الفصول ، مع العناية بإتقان الصنعة في بدايات الفصول بخاصة — هذا هو مضمون ما يسميه حازم القرطاجني (م ٦٨٤ هـ) « التسويم » . فالتسويم يمكن أن يعد لوناً من ألوان البديع أو الصنعة ، يمثل نوع الوحدة التي ينبغي أن تلتمس في القصيدة العربية : وحدة تنبع أصلاً من العناية بالجزئيات .

يقول حازم :

« واعتنوا باستفتاحات الفصول ، وجهدوا في أن يهيئوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس ، وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها ، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك ، وقصدوا أن تكون تلك الأقاويل مبادىء كلام من جهة ما نُحِيَ بها من أنحاء الوضع ، أو محكوماً لها بحكم المبادىء وإن وصلها بما قبلها واصل ، لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذي يخصها . فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو ، وصوغه على تلك الهيئات ، مجدداً لنشاط النفس ومحسّنا لموقع الكلام منها . . .

« . . . فإذا اطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة ، واستوسق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يكون من ذلك ، صارت القصيدة كأنها عقد مفصّل ، وتألفت لها بذلك غرر وأوضاح ، وكان اعتمادُ ذلك فيها أدعى إلى ولوع

النفس بها ، وارتسامها فى الخواطر ، لامتياز كل فصل منها بصورة تخصه .

« . . . وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذى يُوجَد التابع فيها مؤكداً لمعنى المتبوع ومنتسباً إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض ، ومحركاً للنفس إلى المعنى الذى حركها الأول أو إلى ما يناسبه من ذلك ، كان ذلك أشد تأثيراً فى النفوس ، وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها»(١٤)

ويستحسن حازم طريقة المتنبى فى تسويم الفصول ، ويستشهد بقصيدته البائية « أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ » ، فيلاحظ كيف انتقل المتنبى من ذكر الهجر إلى ذكر الوصل إلى تذكر العهود السارة إلى رِقْبة الأعداء إلى وصف الفرس إلى ذم الدنيا . « فاطّرد له الكلام فى ذلك أحسن اطراد ، وانتقل فى جميع ذلك من الشىء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب وما يجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أكمل وضع »(١٥) .

٤ - ٢

بناء القصيدة عند المتنبى :

اقتصر حازم من قصيدة المتنبى على مقدمتها ، ذاهبا إلى أن هذه المقدمة يجمعها « غرض » واحد ، وإن لم يبين هذا الغرض . وتأمُّل هذا القسم من القصيدة لا يسمح لنا بتحديد « غرض » معين . فهل هى فى الغزل أو الحكمة أو شكوى الزمان ؟ إنها فى ذلك كله . و « فصولها » ــ إذا اقتنعنا بتحليل حازم ــ تتداخل تداخلاً عجيباً . إن وحدة البيت لا تزال هى الأصل : أو بالأحرى وحدة المعنى الجزئى . ولكننا إذا نظرنا إلى البيت الواحد ، أو إلى المجموعة القليلة من الأبيات التى يربطها وصف « موقف » أو « شىء » معين ، على أنها وحدة كاملة يمكن أن تُفصَل عن سائر القصيدة ــ كما تفصل قطعة من النسجية عن سائرها ــ وجدنا أن الكل وإن لم « ينفرط أو يضطرب بهذا الحذف كما يقول أرسطو(١٦) فإنه يفقد شيئاً من امتداده ، كما يفقد الجزء شيئاً من قوته . ففن المتنبى لا يتجلى فى التقسيم إلى « فصول » بقدر ما يتجلى فى تلاحم النسج : أن كل بيت لا يتصل بما يجاوره فحسب ، ولكنه يشير أيضاً إلى بيت بعيد قبله أو بعده . إن المتنبى يكسر عامداً آلية الفصول ، ويعرف جيداً أن فن الشاعر غير فن الناثر . إنه لا يترجم الانتقالات الطبيعية فى الشعر القديم إلى أقسام ، وإن أوجد قدراً من الترابط بين أجزاء المعنى الواحد . ولكنه ــ وهذا هو الأهم ــ يدرك سر الوحدة فى القصيدة العربية : وحدة الحياة نفسها ؛ الحياة كما ينغمس فيها الشاعر ؛ يطاوعها حين تأبى أن تطاوعه . وكل قصيدة هى قطعة من الحياة لا تشبه القطع الأخرى ، ولكنها أيضاً لا تتميز بفرض نظام معين على الحياة . من هنا تظل القصيدة العربية مثل الخيمة ، مفتوحة من كل ناحية على فضاء الله الواسع .

ولكن أهمية المطلع تزداد فى هذا العصر الصناعى المتأنق ، إذ يقوم بدور عمود الخيمة ، ويصح أن يرفد بأعمدة ثانوية ، ولكنه يظل المرتكز الأساسى الذى يحمل ثقل القصيدة ، ويضمن توازنها . والمطلع فى القصيدة التى مثّل بها حازم :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ
وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجبُ

هذا البيت « الغزلى » يشير فى شطره الأول إلى قلق الشاعر وطلبه ما لا يستطيعه ، وهذا معنى منتشر فى القصيدة كلها ، ولكنه ظاهر على الخصوص فى البيت الرابع عشر :

لحى الله ذى الدنيا مناخاً لراكب
فكل بعيد الهم فيها معذَّبُ

والشطر الثانى يشير إلى سوء الظن بالحياة ؛ فينبغى أن نتوقع الشر أكثر من الخير ، بل إننا ربما كنا مجبولين على الوقوع فى الشر . وهذا معنى منتشر فى القصيدة أيضاً ، وقد أكده الشاعر فى البيت الرابع :

عشية أحفى الناس بى من جفوتُهُ
وأهدى طريقىّ التى أتجنبُ

ثم فى البيت الثانى عشر :

وما الخيل إلا كالصديق قليلةٌ
وإن كثرت فى عين من لا يجرِّبُ

وقد يبدو وصف الفرس ، بمراحه ونشاطه ، بعيداً عن هذا الجو الحزين المتشائم ، ولكنه صورة مجسمة لقلق الشاعر واندفاعه الذى لا يخلو من زهو القوة :

شققت به الظلماء أدنى عنانَهُ
فيطغى وأرخيه مراراً فيلعبُ

على أن وقوف حازم عند نهاية هذه المقدمة يعنى أنه فصلها فصلاً تاماً عن القسم المدحىّ . إن حازماً ينظر إلى وحدة « الغرض » لا إلى وحدة القصيدة . فهو يقسم القصائد قسمين : بسيطة الأغراض ومركبة الأغراض ؛ « والمركبة هى التى يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح . . . وهذا أشد مناسبة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد»(١٧) .

فكأن القيمة الجمالية للمقدمة تنحصر فى التغيير المحض ، دون حاجة إلى رابط يربطها بالغرض الثانى ، العملى ، وهو المدح غالباً . ولا شك أن هذا القول يصدق على معظم قصائد المحدثين والمتأخرين . وكأننا فى الواقع أمام قصيدتين مختلفتين لا يجمع بينهما إلا وحدة الوزن والقافية . ولكن المتنبى ــ على وجه خاص ــ يخالف هذا القانون فيسقط المقدمة الغزلية فى عدد من أطول مدائحه : «غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع» ، «لكل امرىء من دهره ما تعوّدا » ، « دروع لملك الروم هذى الرسائل » ، « على قدر أهل العزم تأتى العزائم » ، « لا خيل عندك تهديها ولا مال » ، الخ . . وبما ينبغى ملاحظته ــ أيضاً ــ أنه ربما استغل المقدمات الغزلية استغلالاً بارعاً فجعلها صالحة لأن تُحمل على أكثر من وجه واحد : على أنها

غزل صرف أو على أنها داخلة فى معانى الغرض الأصلى الذى نظمت له القصيدة . وجمع المتنبى بين المديح والهجاء فى بعض كافورياته ملحظ متداول مشهور . أما غزلياته التى توحى بالغرض الأصلى أو تومىء إليه فلعل من أوضحها مقدمة قصيدته « واحر قلباه ممن قلبه شبم » ، ومثلها « أود من الأيام ما لا توده » و « ما لنا كلنا جو يا رسول » ، والقصيدة التى نحن بصددها « أغالب فيك الشوق والشوق أغلب » .

ولعل قارئا يرى فى مطلعها خطاباً صريحاً لسيف الدولة ، إذ إن كاف « فيك » قرئت بالفتح على التذكير وبالكسر على التأنيث . ويبدو لى أن هذه القصيدة شديدة التركيب حقا ، لكنْ ليس بالمعنى « البسيط » الذى تصوره حازم . فالمقدمة تمهد للسخرية الخفية التى صبت فى قالب المدح . يقول المتنبى بعد بيت المطلع مباشرة :

أما تغلط الأيام فىّ بأن أرى
بغيضا تُنائى أو حبيبا تُقرِّبُ ؟

فهو يقول عن كافور ببساطة تامة إنه بغيض . ثم يبدأ القسم المدحى بقوله :

وأخلاق كافور إذا شئت مدحهُ
وإن لم أشأ تملى علىّ وأكتب

فيشكك فى أنه يقصد مدحه فعلاً . فإذا قال بعد ذلك :

إذا ترك الإنسان أهلاً وراءه
ويمم كافوراً فما يتغرّب

كان كأنه يناقض ما قاله فى البيت الثانى ، إلا إذا حملنا قوله الأخير على محمل السخرية . إن بيت المطلع نفسه يرن فى آذاننا حين نقرأ قسم المديح : « . . . وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب » ، فنفهم منه معنى محدداً وراء الحكمة « أن الشرّ أدنى وقوعاً من الخير » ، نفهم منه ـ حين نقرأ مديح كافور الذى كرر فيه أنه فاز بقرب هذا الممدوح ، خالطاً دعواه بالشكوى ـ أن الهجر العجيب الذى أشار إليه فى المطلع كان هجره لسيف الدولة ، والوصل الأعجب كان لحاقه بكافور . حتى إذا بلغنا الأبيات الستة الأخيرة وجدنا الثلاثة الأولى منها تقرب من الهجو الصريح ، فى حين أن الثلاثة الأخيرة تمزج الفخر بما يشبه التهديد :

وأىُّ قبيل يستحقك قدره ؟
معدُّ بن عدنان فداك ويعربُ !
وما طربى لما رأيتك بدعة
لقد كنت أرجو أن أراك فأطربُ !
وتعذلنى فيك القوافى وهمتى
كأنى بمدح قبل مدحك مذنب !
ولكنه طال الطريق ولم أزل
أفتش عن هذا الكلام وينهب
فشرّق حتى ليس للشرق مشرقٌ
وغرّب حتى ليس للغرب مغرب
إذا قلته لم يمتنع من وصوله
جدار معلى أو خباء مطنّب

٤ - ٠

خاتمة :

وقفتْ القصيدة العربية التقليدية ـ فنيا ـ عند المتنبى . فلا نعرف بعده إضافة جديدة لهذا الشكل الفنى ، وإنما نعرف تقليداً ، منه المتقن ومنه العاجز . فإن أريد بعث هذا الشكل فلا بد من أن يدخل فى طور جديد . ولكننى أحسب أن مزيته الأساسية هى هذا اللون الفريد من الوحدة ؛ وهى وحدة شكلية تدل على صفة مزاجية عقلية حضارية ؛ أعنى أن هنا نموذجاً من نماذج الإبداع الإنسانى ـ فى الفكر والعلم والفن جميعا ـ يقوم على الاندماج فى الحياة لا على محاكاة الحياة . ماقيمة هذا النموذج لإنسان اليوم ؟ سؤال ينبغى أن يطرحه على نفسه كل من يفكر فى إبداع حضارى جديد .

بقيت كلمة تقتضيها الأمانة . فالأفكار التى طرحت فى هذه المقالة لا تقوم إلا على أفكار جزئية متناثرة . ولهذا فهى مطروحة للاستقراء والتمحيص والنقد ، لا لقبولها ولا للجدال حولها . والكاتب لا يحرص على هذه الأفكار بل يهيب بمن يدرسون تراثنا الأدبى والعلمى والثقافى أن يأخذوا أنفسهم بالجد فى عملهم ، وأن يهجروا المناقشات الفارغة التى لا تقوم على استقصاء الوقائع . فليس من المفيد أن نبدىء ونعيد فى الكلام على أساليب الشعراء والكتاب مع أن معظم النصوص غير مخدوم . وخدمة النص لا تنتهى عند تحقيقه بل ينبغى أن تهتم بتوضيح مشكلاته .

وإلى المفتونين بكل جديد من مذاهب الغرب أهدى هذه الكلمة التى كتبها زعيم التفكيكيين جاك دريدا :

« إن الاعتراف بكل المتطلبات الكلاسيكية للشروح المقبولة ، واحترام هذه المتطلبات ، ليس بالأمر الهين . إنه يستلزم جميع أدوات النقد التقليدى . وبدون هذا الاعتراف وهذا الاحترام يمكن أن يتطور العمل النقدى فى أى اتجاه يتفق له ، وأن يسمح لنفسه بأن يقول أى شىء تقريباً »[١٨] . ا . هـ . بنصه .

هوامش :

(١) كتب العقاد فى مقال بعنوان « الأسلوب الإفرنجى » : « وليس الذى نرويه من نماذج الجاهليين بالنموذج الذى يقتدى به فى النظم ، لأنها فى الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول » (« مراجعات فى الآداب والفنون » ط . بيروت ١٩٦٦ ص ٨٥) وقد نشر المقال أولاً فى صحيفة « البلاغ » ٦/١٦ - ١٩٢٥) ـ انظر : حمدى السكوت ومارسدن جونز : أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، ج ٥ ص ٣١٦ ، القاهرة ١٩٨٣ .

ويبدو أن طه حسين كان يرد على هذا الرأى حين أكد أن القصيدة القديمة لا تفتقر إلى ما سماه « الوحدة المعنوية » ، وذلك فى مقاله « ساعة أخرى مع

لبيد » ، وقد نشر متأخراً عن مقال العقاد بمدة ، وكأنما كانت الفكرة قد استقرت فى أذهان الأدباء (تاريخ نشر المقال ١٣/٢/١٩٣٥ كما ورد فى هامش « حديث الأربعاء » ج ١) .

وانظر كتاب « ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى » لسامى منير (الإسكندرية ١٩٧٩) ــ الباب الخامس : « وحدة القصيدة العربية القديمة » حيث يعرض آراء مجموعة من النقاد المعاصرين بين منكرين لهذه الوحدة ومثبتين لها .

(٢) « الشعر والشعراء » ط . بيروت ١٩٦٤ ص ٢٠ - ٢٢ .

(٣) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

(٤) ابن جنى : « الخصائص » ، ط . بيروت عن الطبعة الكاملة لدار الكتب المصرية ، تحقيق محمد على النجار ، ج ٢ ص ٢٨ - ٢٩ .

(٥) « الشعر والشعراء » ص ٥٣٠ .

(٦) خبر إجلاء زياد بن أبيه قوما من تميم إلى خراسان ورد ضمناً فى « الكامل » لابن الأثيرــ أحداث سنة إحدى وخمسين (ج ٣ ط بيروت ١٩٦٥ ص ٤٨٩) ونصه : « وفى هذه السنة وجه زياد الربيع بن زياد الحارثى أميراً على خراسان . . . وسيّر معه خمسين ألفا بعيالاتهم من أهل الكوفة والبصرة . . . فسكنوا خراسان » .

أما موسى بن عبد الله بن حازم السلمى (نسبة إلى سُلَيم ، قبيلة من قيس عيلان) فكان أبوه عاملاً لعبد الله بن الزبير على خراسان ، وانتقض عليه بنو تميم سنة خمس وستين وطالت الحرب بينهما سنتين (« الكامل » ج ٤ ص ٢٠٨) . وأخبار موسى فى أحداث سنة خمس وثمانين (ج ٤ ص ٥٠٥ - ٥١٣) .

(٧) « ولاة مصر » ، تحقيق حسين نصار ، ط . بيروت ١٩٥٩ ، ص ٧٦ .

(٨) عبد الله إسماعيل الصاوى : « شرح ديوان الفرزدق » القاهرة ١٩٣٦ ، ج ١ ص ٢٢٥ .

(٩) ورد هذا الخبر فى تاريخ الطبرى ، فى أخبار سنة تسع وستين . (القسم الثانى ص ٧٩٠ من طبعة ليدن) .

(١٠) « عيار الشعر » تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام (القاهرة ١٩٥٦) ص ٥ - ٧ - طبعة أخرى بتحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع (الرياض ١٩٨٥) ص ٧ - ٩ .

(١١) « شرح ديوان الحماسة » نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون (ط ٢ القاهرة ١٩٦٧) ج ١ ص ٨ - ١١ .

وفى نشأة مصطلح « عمود الشعر » ، انظر : وليد قصاب : « قضية عمود الشعر فى النقد العربى القديم » (الرياض ١٩٨٠) ص ص ١٣٩ ــ ١٥٩ .

(١٢) « أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة فى البلاغة من الكتاب » (« البيان والتبيين » تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٤٨ ، ج ١ ص ١٣٧) .

(١٣) « ابن الرومى : حياته وشعره » ترجمة حسين نصار (ط ٣ ، بيروت ١٩٧٨)

(١٤) « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، (ط ٢ بيروت ١٩٨١) ص ٢٩٦ - ٢٩٩ .

(١٥) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ص ٦٢ .

(١٦) « منهاج البلغاء . . . » ص ٣٠٣ .

(١٧) نفسه

(١٨) J. Derrida: of Grammatology, Eng. Trans. By:
G. Ch. Spivak (Baltimore, U S. 1976)
V. B. Leitch: Deconstructive Criticism (New York 1983) p. 176-النقل عن

ياروسلاف ستتكيفتش

ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة

ترجمة: مصطفى رياض

لقد خلف لنا تراث النقد الأدبي العربي الوسيط في تنظيرات ابن قتيبة (المتوفى عام ٢٧٦ هـ/٨٩٩ هـ) - التي كثر ترديدها - النظامَ النظري المترابط الوحيد الذي يُفسر البناء الثلاثي للقصيدة - وإن كانت هذه التنظيرات ، على المستوى الظاهري ، ليست إلا تبريراً خاصاً لما هو سهل بيّن ، حتى وإن لم تكن بالضرورة غير مقبولة بوصفها سردا قصصيا لترتيب الموضوعات داخل القصيدة[1] . ويُضاف إلى ذلك حقيقة أن ابن قتيبة - منشىء هذه التنظيرات - ناقد عباسي ؛ فيكون من الطبيعي إذن أن يختار « قصيدة البلاط » التي بلغت أوج ازدهارها الفني في عصره ، نموذجاً بنائياً في المقام الأول . وهكذا أضفى ابن قتيبة اختياره ، بشكل ضمني ، على الوعي العربي العام بشكل القصيدة ؛ وهو ما يعطى انطباعاً بأنه يحافظ جاهداً على الشكل الكلاسيكي . ويتحقق هذا الانطباع العام أساساً من خلال استخدام ابن قتيبة للزمن الماضي في تنظيراته بأسلوب بارع ولبق ، كما لو كان يوحى بأن نظريته الشعرية تستند على الممارسات الأدبية في تراث شعرى قد استقرت قواعده ووضحت معاييره . وفي حالة الأدب العربي فإن الشعر الجاهلي دائماً هو ذلك التراث . ومع ذلك فإننا إذا أردنا تحرى الدقة لوجدنا أن نموذج ابن قتيبة لا ينطبق إلا على القصيدة العربية وقد أصبحت أداة مسخرة لمدح العباسيين . وبذلك يكون من الظلم أن نتحى باللائمة على ناقدنا العباسي لإقحامه قالباً ضيقاً ومقيِّداً لكل المحاولات اللاحقة التي تبحث عن نظام شكلي يعكس صورة القصيدة العربية الكلاسيكية .

ولا يزال تعريف ابن قتيبة أكثر الأطر المرجعية صلاحية إذا ما أُخِذ على ظاهره [وهو قوله] :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ، إذ كان نازلة العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان .

« ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب . .

« فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير .

« فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح . . . »[2] .

وإذا نحينا جانبا في هذا المقام مداخل بنائية أخرى ، فإن مانستخلصه من تعريف ابن قتيبة الاستطرادى للقصيدة هو معرفتنا أن هذا الناقد العباسي يتحدث عن بناء له وظيفة بلاغية : فلهذا البناء

رسالة ضمنية مقصود بها التأثير . وفى هذا المقام أيضا ينبغى أن نأخذ فى حسباننا مضمون مصطلح « قصيد » الذى يستخدمه ابن قتيبة ـ حتى وإن رأينا أن المحصلة ذات طبيعة لغوية خاصة[٣] . ومع ذلك ، فإن هناك حقيقة تبدو واضحة هى توظيف الشكل بلاغيا . ولذا يتعين أن يصدر فهمنا وتحليلنا للنص أساساً من فرضية بلاغية . أضف إلى ذلك أن أى مدخل لدراسة القصيدة بوصفها بناءً له وظيفة بلاغية ، يجب أن يتعامل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى ، الصادرة عن الضرورة البلاغية ، لمجرد وجود أوجه للمقارنة تفرض نفسها على الدراسة . وهكذا فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شعراً يُلقى على سامعيه إلقاءَ ذا غرض (epideictic) ــ وهذا هو نوع الشعر الذى يعنيه ابن قتيبة ـ لابد أن يؤدى بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة ـ تبنى أساساً على الشكل ـ مع الأبنية الفنية الأخرى التى تعتمد على الغرض ، كالخطبة والرسالة .

وقد تنبه ناقدو الأدب العربى ، الذين ينحون منحىً بلاغياً فى دراساتهم ، إلى هذه الحقيقة حتى قبل عصر ابن قتيبة . لكن أول إشارة صريحة للتشابه بين « القصيدة » و« الرسالة » يمكن إرجاعها إلى ابن طباطبا (المتوفى ٣٢٢هـ/٩٣٤)[٤] .

ونقلاً عن ابن طباطبا فقد وُصِف الشعر بأنه رسائل مقيدة "bound epistles" ، ووُصِفت الرسائل بأنها أشعار مرسلة "unbound poetry" . وبالقياس فإن ذلك الوصف يتسع ليشمل « القصيدة » و« الخطبة » . ويكون الاختلاف بينها فى الوسيط المستخدم ، وفى ظروف الإلقاء ، وليس فى البناء . وعلاوة على ذلك ، يمكننا أن نحدد أوجه التشابه بين الخطبة والقصيدة تحديداً محكماً ، نظراً لتميز الشعر الملْقى القائم أساساً على خاصية التواصل الشفهى مع المتلقى .

ويستدعى جورج أ . كنيدى ـ فى معرض حديثه عن أسلوب هيمريوس السفسطائى الأثينى الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى ، فى إلقاء خطبه ـ يستدعى مشهداً ينطبق انطباقاً تاماً على حالة الأدب العربى . يقول جورج كنيدى : « غالبا ما يمكن تصور هيمريوس وهو يُلقى خطبته بنبرة غنائية مرتفعة ، تصاحبها إشارات وحركات منمقة . ويتكون جمهور هيمريوس من متذوقى فن الخطابة الذين يحسنون تقدير إيقاعات الإلقاء . وتمثل هذه الخطبة لأهل القرن الرابع ما كانت تمثله قصائد بندار Pindar لمستمعى الحقبة الكلاسيكية المبكرة »[٥] . وما يعنيه جورج كينيدى هو أن الخطبة التى كانت تلقى فى القرن الرابع قد حلت محل القصيدة القديمة التى كانت تلقى فى البيئة الحضارية والتاريخية لليونان ، وأنها ـ أى الخطب الملقاة ـ أصبحت أكثر تعقيداً فى نسيجها وبنائها ، ولكنها لم تفقد بناءها البلاغى الشفاهى . وهى بذلك تستمر فى أداء « الكثير من الوظائف التى كان الشعر يقوم بها من قبل ، والكثير من الخطب الملقاة ـ بما فى ذلك خطب المديح والزفاف ، والخطب التى كانت تلقى احتفالاً بالآلهة ـ هى أناشيد مكتوبة بشعر منثور[٦] .

ويمكننا أن نذكر أفكاراً مشابهة فيما يتصل بالجدل بين القصيدة العربية والخطبة/الرسالة أيضاً ؛ غير أن هذا الجدل فى الأدب العربى يظل على صورة توتر داخلى حتى داخل القصيدة الملقاة ذاتها . ويتضح ذلك على سبيل المثال فى الأسلوب الذى اتخذ ابن قتيبة بمقتضاه هذا الشكل نموذجاً له . وهكذا ظل أسلوب الإلقاء التقليدى للقصيدة على ما كان عليه فى بيئته الرسمية « القديمة » ؛ فيلقى شاعر البلاط العربى قصيدته واقفاً ، قابضاً بيديه على قوسه المغروس فى الأرض أمامه ، رغبةً منه فى ادعاء جدية القدماء ووقارهم . ويمكننا التوسع فى تقديم هذه الصورة إذا ربطنا بين قوس الشاعر المنشد وعنَزة الرسول محمد ـ وهى ذلك الرمح القصير الذى اعتاد بلال ، منذ العام الثانى للهجرة ، أن يحمله أمامه ، وأن يغرسه فى الأرض فى أثناء الصلاة . وقد أدخل تقليد « العنزة » بوصفها « رمح الخطابة » Vortragslanze[٧] إلى دائرة الشعائر ، وضُمّت إلى الخصائص الأخرى للسلطة « الرعوية » ـ وعلى سبيل المثال : اعتلاء خطيب الجمعة المنبر وهو يحمل فى يده « العنَزة » . وتؤكد مثل هذه التطورات ، التى تُمثل نكوصاً وارتدادا إلى الرمز ذاته ، قيام « العنزة » بتقديم تحويلات إشارية قديمة للسلطة على الطقوس ، حيث يقودنا التقليد الرعوى ــ الأبوى إلى التقليد الكهنوتى ــ الروحانى ، وفى نهاية المطاف يصل بنا إلى الشرعية/القضائية ؛ وفى هذا المقام ترمز « العنزة » إلى حق حاملها فى إعطاء العدالة وكذلك ترمز إلى اكتسابه امتيازات عند المطالبة بها .

ينبغى علينا إذن أن ننظر إلى الجوانب الطقسية المصاحبة لإلقاء كل من القصيدة العربية القديمة ونتاجها المتمثل فى قصيدة البلاط العباسية (كما وصفها ابن قتيبة) فى ضوء هذا السياق البلاغى ؛ فما يُلقيه شاعر البلاط العباسى يُعد ، من وجهة نظر ابن قتيبة ، أحد أشكال الرسائل ، بغض النظر عما إذا كان الإلقاء شفاهة (وهو بذلك يكون مشابها للخطبة الملقاة) أو كتابةً على شكل رسالة . ولذا فمن الطبيعى أن يتوصل ابن قتيبة ، أو أى ناقد عباسى آخر يتجه اتجاهاً بلاغياً فى نقده عند بحثه لهذا الموضوع ـ أن يتوصل إلى نظام إلقاء بنائى ووظيفى يشكل أساساً للقصيدة ، مدفوعاً فى ذلك بالتشابه بين القصيدة والرسالة .

وهكذا ، إذا سلمنا بازدياد وضوح المفهوم البلاغى لبناء القصيدة فى أذهان الشعراء والنقاد منذ العصر العباسى إلى ما بعده ، وبالتأييد الذى تلقاه هذا الاتجاه نتيجة لانتشار نظرية البلاغة الهلينستية ، فإننا نكون مستعدين لفهم الاتجاه العربى لرؤية عناصر يُمكن تصنيفها فى تصميم بلاغى شامل فى النموذج البنائى للقصيدة .

وعلى هذا يمكننا ببساطة ــ قد تبدو طائشة ــ أن نفسر مصطلح « القصيدة » بوصفه « رسالة » ، أو بوصفه المغزى البلاغى الضمنى للقصيدة . وكذلك يمكننا أن نأخذ فى الحسبان وسائل الإقناع المتضمنة فى فنون الرسالة والخطابة الهلينستية والشيشرونية والأوربية فى أوائل العصور الوسطى ؛ فهذه الفنون ستقودنا إلى تعرّف التكوين البنائى لهذه الأجناس الأدبية ، إلى الحد الذى عبر عنه علماء البلاغة اليونانيون والرومانيون بمصطلحاتهم الوصفية الموضوعة لها . وأسهل ما فى الأمر متابعة هذه الأبنية من خلال أجزائها المكوِّنة الثلاثة أو الأربعة إجمالا :

١ ــ الاستهلال ؛ ٢ ــ السرد ؛ ٣ ــ الجدل ؛ ٤ ــ الخاتمة ، وإن كنا نلاحظ أن جزء السرد فى الخطاب الشيشرونى القضائى يتم تعديله من خلال « استطراد » ، فى حين يطور « الجدل » إلى حوار « التقسيم » و« التأكيد » و« الدحض » . أضف إلى ذلك أن الغرض

من « الاستهلال » فى المفهوم الشيشرونى ، هو فى المقام الأول « جذب انتباه المستمعين وتهيئتهم للاستماع »[٨] .

وتبدو الحماسة البالغة لتوضيح المغزى البلاغى المتضمن فى الاستهلال فى معادلة نظرية الرسائل فى العصور الوسطى الأوروبية لهذا المغزى بـ captatio benevolentiae[٩] (اقتناص الرغبة الطيبة) ؛ ويُفسر ذلك ما يشيع فى الأنواع الأدبية التى تعتمد على الإلقاء الشفاهى ، الأمر الذى يجعل ملاحظة ابن قتيبة التى يقول فيها : « فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له » ، شبيهة إلى حد بعيد بعبارة شيشرون : « جذب انتباه المستمعين وتهيئتهم للاستماع » ، ويسمح بوجود تعادل بين « الاستهلال » و « النسيب » .

إن معرفة صاحب تنظيرات القصيدة العربية (ابن قتيبة) أن الشاعر « علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل » ، ولو أنها معرفة يمكن مطابقتها بـ captatio benevolentiae (اقتناص الرغبة الطيبة) فى عصر ما بعد شيشرون ، فإنها معرفة دالة على أن الرحيل ، فى نظر ابن قتيبة - على الأقل فى مغزاه البلاغى - لا يمكن تمييزه من « الاستهلال » ، بالرغم من كونه سرداً من وجهة النظر الأسلوبية . ونحن نتعرف أيضاً حقيقة أخرى هى وحدة المتكلم ، أو وحدة الشخصية الشعرية فى هذين الجزءين من القصيدة العربية . وينبغى ألا تغيب هذه الحقيقة عن أذهاننا ، لا لمجرد علاقتها بفهم النظريات غير البلاغية للقصيدة ، بل لإسهامها فى شرح الاستغناء التدريجى عن قسم الرحيل ، الذى أخذ يتم فى يسر فى إطار النظرية البلاغية للعصر العباسى دون إلغاء لصوت الشاعر وذاتيته ، أو حرمان للقصيدة من تأثيرها البلاغى المرتبط بالاستهلال الذى كان يعتمد عندئذ اعتماداً كليا على النسيب[١٠] .

ويلاحظ الفيلسوف ابن سينا (المتوفى فى سنة ٤٢٨ هـ ، ١٠٣٧ ميلادية) ، الذى كثيراً مادفعه اهتمامه النظرى بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر لها أساس بلاغى ، أن « الاستهلال » ليس حِكراً على البلاغيين وحدهم ، وإنما يقبل فحول الشعراء أيضاً على استخدامه . ويضيف ابن سينا أن مثل هذا التشابه يُمكن ملاحظته بصفة خاصة بين « خطب الخصومات » والقصيدة الملقاة شفاهة - وبخاصة قصيدة المديح[١١] . وهكذا فإن ابن سينا يحاول تقريب قصيدة المديح العباسى (التى تحتوى على الخصائص البلاغية للرسائل) إلى الأذهان بأسلوب وإن كان يُلقى ضوءاً على بناء القصيدة ، فإنه فى الوقت نفسه يشوه الحس الأدبى التاريخى .

ويشير ابن سينا أيضاً بصورة ضمنية إلى وجود حس جماعى يستقبل المغزى البلاغى للقصيدة ، وإلى الدَّيْن الشكلى الذى تدين به قصيدة البلاط للشكل الجاهلى للقصيدة التى تعتمد فى أغلبها على « الخصومة » ، نظرا لكونها « رسالة » كذلك . وبذلك تكون هذه القصيدة نظيراً شعريا حقيقياً « لخطب الخصومات » النثرية . والقصيدة الجاهلية هى ذلك النظير الشعرى البلاغى الذى يحوى موضوعات الهجاء ، والثأر ، والخصومات المحلية ، ويستخدم التصريح البلاغى الواضح لتقديم « رسالة » تستعين بمجموعة من العلامات الأسلوبية .

وهكذا يتعين علينا أن نقوم بدراسة الرسالة/القصيدة العربية الكلاسيكية بوصفها صنفا أدبيا متميزا عن « الشعر » بعامة فى تاريخ الأدب العربى . وبذلك يصبح قيام هذه الرسالة/القصيدة بمهمة « خطب الخصومات » العربية منذ زمن بعيد ، قبل أن يستخدمها العباسيون ، حقيقة ذات مغزى ! ويبدو أن ابن سينا أدرك الصلة الشكلية بين « خطب الخصومات » والقصيدة على الأقل فى إحدى ظواهرها - حتى وإن قام بإبدال موقعى الدائن والمدين . وإذا راجعنا الترتيب الزمنى لتطور الأجناس الأدبية العربية لوجدنا أن الخطب النثرية المتصلة بالخصومات هى التى تقفو أثر القصيدة الجاهلية أسلوبا وبناء .

وقد قام ألفرد بلوخ[١٢] - الذى يتمتع بقدر كبير من الحساسية اللغوية فيما يتصل بالعبارات الدلالية - بتجميع قائمة ممثلة للوسائل الأسلوبية التى تومىء إلى وجود رسالة ما فى القصيدة العربية القديمة . وقد قاده بحثه هذا إلى افتراض أن مصطلح « قصيدة » ذاته يمكن أن يكون قد أطلق أصلا على هذه « الرسالة » فحسب ، وأن مثل هذه الرسالة ، بما تحتوى عليه من معان عدوانية ، لم تكن مجرد قصيدة فحسب ، بل عملا هجائيا خالصا . وهى فى هذا تشابه ومعنى مصطلح « القافية » القديم ، الذى كان يعنى فى أول الأمر « شعر الهجاء » ، ثم تطور ليعنى بعد ذلك « القافية » بمفهومها الصوتى المعروف[١٣] .

غير أن « العلامة » الأسلوبية للرسالة هى مايهمنا هنا فى المقام الأول ؛ ولذا فإننا نلاحظ أن الرسالة يتم تقديمها ، أو فى بعض الأحيان يُعاد ذكرها ، ملخصة باستخدام صيغة الأمر : للمفرد « أبلغ ! » ، أو للمثنى « أبلغا ! » ، أو بصيغة « بلّغ ! » ، وأيضا بصيغة الاستفهام « من مُبلغ ؟ » . وهكذا فإن قول بشامة بن عمرو لا يحتمل اللبس :

فإما هلكتُ ولم آتهم
فأبلغ أماثل سَهْمٍ رسولا[١٤]

وفى المثال السابق ، تتأكد الرغبة فى الإبلاغ باستخدام الشاعر لكلمة « رسول » التى تعنى هنا رسالة . ويظهر ذلك أيضاً فى إتباع زهير كلمة « رسالة » للفعل « أبلغ » فى قوله :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة
وذبيان هل أقْسَمْتُمُ كل مقسم[١٥]

وفى حالة تقديم الرسالة بوصفها وسيلة الشاعر للتوصيل فى شعره ، فإنها تكون أكثر تحديدا وذاتية ، كما فى قول البطل المكى عبد الله بن الزِّبَعْرَى ، الذى يستخدم كلمة « آية » مرادفا رصينا لكلمة « رسالة » ، رغبة منه فى توصيل رسالة انتصار بتحديه لبطل المدينة حسان بن ثابت بعد موقعة أحد .

أبلغا حسان عنى آية
فقريض الشعر يشفى ذا الغلل[١٦]

أما صيغة الاستهلال « ألامن مبلغ » فهى ترد كثيرا فى شعر النابغة الذبيانى[١٧] : « ألامن مبلغ عنى خزيماً » ، و« من مبلغ عمرو بن هند آية » . ويرد فعل الأمر (بلّغ) كثيرا فى شعر الشاعر المخضرم كعب بن زهير[١٨] ؛ كما يُفضل الشاعر الأموى مالك بن الريب هذه الصيغة نفسها ، فنجد فى قصيدته التى يرثى فيها نفسه علامة ـ فى بادىء الأمر ـ على وجود رسالة استخدم فيها الشاعر الأسلوب القديم : (فياراكبا) ، ثم عاد فاستخدم علامة أخرى مباشرة فى صيغة الأمر التوكيدى (بلّغ !)[١٩]

٥٤) فياراكباً إما عرضت فبلّغن
بنى مالك والريب ألا تلاقيا

٥٥) وبلغ أخى عمران بُردى ومئزرى
وبلغ عجوزى اليومَ ألا تدانيا

ويمضى الشاعر فى أسلوبه الذى اختطه لنفسه ليختم مرثيته ببيت يُفيد فيه تقرير المغزى البلاغى لرسالتيه[٢٠] :

ألا من مُبلغٌ أم الصريخ رسالة
يبلّغها عنى وإن كنت نائيا

ويلاحظ فى هذا المجال أيضا كثرة ترديد الفعل « أهدى » بوصفه تنوعا مهما أو مكملا للفعل (أبلغ) ؛ أما معناه الأصلى فهو « يقدم هدية » ، أو « يزف العروس إلى زوجها » ، أو « يقدم قربانا من الحيوانات » . وفى بعض الأحيان تخضع بعض المشتقات الاسمية (قليلة المرونة من ناحية المعنى) ، من مثل « هدية » التى تعنى عادة : هبة أو قربانا ، كما تعنى أيضا عروسا ـ تخضع لمتطلبات سياق بناء الرسالة وأوجه البلاغة بها . وهكذا يقول جرير فى البيت الأخير من إحدى نقائضه[٢١] :

أبلغ هديىَ الفرزدق إنها
ثِقَلٌ يُزادُ على حسيرٍ مثقَل

وتمهد كل هذه العلامات الأسلوبية لتعرف مباشر لا لبس فيه على المغزى البلاغى لهذا الشعر . أضف إلى ذلك أنه ينبغى لهذه العلامات أن تقوم بوظيفة تمييز الجنس الأدبى للقصيدة ، بوصفه بناء له وظيفة بلاغية صريحة ، من شأنها أن تخدم أغراض الرسالة والخطابة[٢٢] .

ومن المعتقد أن « ألفرد بلوخ » فى دراسته للقصيدة قد افترض كل هذه الأمور ، على الرغم من أن اهتماماته التاريخية الطاغية تقوده إلى القول بأن القصيدة التى سبق تعريفها موضوعيا بأنها رسالة ، إذا ما عُرف موضوعها على أنه رسالة ، وهو ما يؤكده التعريف اللغوى لاسمها والفعل (قَصَدَ) ــ ينبغى أن تذكرنا بالقصيدة فى صورتها البسيطة قبل تحولها إلى صورة معقدة بتعدد موضوعاتها ؛ وهى عندئذ تكون جديرة بحمل هذا الاسم ، أى تكون قصيدة .

ومثل هذا التناول التاريخى يبسط الأمور إلى حد بعيد ، وذلك بوضع مشكلة الشكل موضع الدراسة التاريخية ، إلى حد أنه يحصر الدراسة فى وحدة موضوعية واحدة ، ترد فى الشعر العربى القديم ، هى الوحدة المعلن عنها بالعلامات الأسلوبية : أبلغ . . . الخ . وهو بذلك يتجنب المواجهة مع أية مشكلة قد تنشأ من التعقيد البنائى للقصيدة . ومع ذلك ، فليست كل القصائد العربية الأولى ذات الموضوع الواحد ، التى وصلت إلينا ، وأغلبها فى الهجاء ـ كما رأينا ـ قد حُفظت فى صورة صحيحة بحيث نستطيع القول بأنها ، تاريخياً ، تشخص لنا شكل هذا الجنس الأدبى . وكذلك فإنه ليس من المقبول منطقيا افتراض أن الجزء يسبق بالضرورة الكل ، بغض النظر عما يثور من خلاف حول أصل هذا البناء (الكل) . وحتى لو سلمنا بأن الرسالة ذات الموضوع الواحد هى النواة التى تحتوى على الدوافع المنتجة للقصيدة ، فإننا بذلك لا نعدو حل مشكلة (الدوافع) ؛ وهى مشكلة خارجة عن نطاق الدراسة الشعرية . ولو أننا ارتأينا أن الشاعر قصد لشعره أن يكون رسالة ، وبذلك أصبح لقصيدته هدف واضح ومحدد ، فإن مشكلة بناء القصيدة ستظل فى حاجة إلى تفسير . كذلك فإن أى بحث تاريخى « أثرى » يظل دائماً مجرد « تاريخ أثرى » إذا لم يؤدِّ بنا إلى فهم البناء فى صورته المتكاملة[٢٣] . وبالنسبة للقصيدة العربية ليس هناك شك فى معرفتنا ببنائها المتكامل . ولذلك فإن العودة إلى الماضى ، من الناحية النقدية ، محاولة غير مجدية . وعلى العكس فإن التقدم إلى دراسة البناء فى صورته المتكاملة هو الطريق الصحيح إلى دراسة القصيدة .

وهكذا يصُبح لِزاماً علينا ، بعد أن أكدنا الدافع البلاغى للقصيدة بوصفها رسالة ، وتنبهنا للإشارات الأسلوبية للرسالة ، أن نأخذ فى الحسبان الوجود الوظيفى لهذه العناصر ذاتها فى قصائد الشعر القديم ، تلك القصائد المعقدة التى تشتمل على رسائل . وستمكن من خلال دراستنا لهذه العناصر على وجه الخصوص من إرساء صلة التشابه بينها وبين التراث البنائى (الشكل) العظيم للقصيدة العربية .

وهناك قصائد عربية قديمة كثيرة ، كاملة البناء ، تتفق فى كونها رسائل صريحة ينطبق عليها الوصف السابق . وهذه القصائد تكفى لإقناعنا بصلاحية القصيدة القديمة لأن تكون بناءً مناسباً للقيام بوظيفة بلاغية ؛ ولذا فإن امرأ القيس[٢٤] يبدأ قصيدة له بالنسيب (الأبيات ١ - ٩) ، فيرثى « الديار » و « الأطلال » ، ويغيب فى أحلام يقظة رائعة ، يصور من خلالها فتيات القبيلة اللائى رحلن ، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن ناقته ، التى زادتها الأسفار قوة وقدرة على التحمل ، فى قسم قصير ولكنه محدد ، هو قسم « الرحيل » (الأبيات من ١٠ - ١٤) . وبعد ذلك يقدم امرؤ القيس رسالته التى يود توصيلها مستخدماً العلامة (أبلغ) ــ وهى رسالة يريد بها تأكيد ذاته والفخر بنفسه (الأبيات ١٥ - ٢٢) . ومع ذلك لا يخلو فخر امرىء القيس فى هذه المرحلة المبكرة من نبرة الهجاء وخصائصه[٢٤] .

ويبدو هذا النمط من البناء الأسلوبى واضحاً بصفة خاصة فى قصيدتى بشامة بن عمرو (الغدير) ــ رقم ١٠ ورقم ١٢٢ من المفضليات ؛ ففى كلتا القصيدتين استهلال بالنسيب الذى يلونه الرثاء ، يتبعه وصف لرحلة الجمل بطريقة مباشرة أو ضمنية ، ثم يلى ذلك قسم الرسالة الذى يبدأ بالعلامة الواضحة « أبلغ »[٢٥] .

وبالإضافة إلى صيغة « أبلغ » البلاغية ــ التى تعنى أن الرسالة هى وسيلة تواصل شفاهى يقوم وسيط بنقلها ، الأمر الذى يجعل منها

صيغة موازية للرسالة ــ يمكننا أن نضيف صيغة « تبلُغونى » ، أو « فتلك تبلغونى » ، حيث تقوم ناقة الشاعر بدور الوسيط ، وتكون الرسالة صورة بيانية يود الشاعر أن ينقل بنفسه من خلالها خبراً ما ، ومن ثم تكون الرسالة هى خطبة الشاعر ، وغالباً دعواه ، كما لو كان ماثلاً لتقديمها أمام محكمة . ولذا فمن الناحية الشكلية تكاد خطبة الشاعر فى هذه الحالة تقارب الخطبة القضائية/الشرعية فى بنائها أو نبرتها . وتمثل قصيدة النابغة الذبيانى(٢٦) فى المدح والاعتذار ، التى مطلعها : « يا دارمية . . . » هذا التنويع بدقة بالغة ؛ فهذه القصيدة تبدأ بنبرات النسيب السوداوية الحزينة (الأبيات ١ - ٦) ، يليها قسم الرحيل المتشابك الموضوعات (الأبيات ٧ - ١٩) ، ثم يُقدم الشاعر بالإشارة « أفتلك تُبلغونى النعمان » لرسالة/أو خطاب يمتزج فيها المدح بالاعتذار امتزاجاً فنيا .

وفى عصر بنى أمية رسخت أسس النماذج البنائية والأسلوبية للقصيدة الملقاة من المنطلق الخطابى ، نظرا للدور المتعاظم للشعر فى التقاليد الرسمية للبلاط .

ومنذ ذلك العصر بدأ الشعراء يعطون انطباعاً بأن وعيهم الفردى ببناء القصيدة قد تغير ، فأصبحوا على وعى أكبر بدور القصيدة بوصفها رسالة لها جوهرها البلاغى ، فى حين خفت درجة « عدم المباشرة » التى يتميز بها البناء التقليدى ، بالرغم من بقاء العناصر القديمة للقصيدة وغلبتها .

ولا شك أن أفضل قصيدة تمثل صورة « القصيدة الرسالة » فى هذه المرحلة هى ملحمة عبيد بن حُصَين بن جندل المعروف بالراعى النميرى (المتوفى ٩٦ أو ٩٧ هـ)(٢٧) ؛ وهى قصيدة نالت مكانة كبيرة فى التراث اللغوى والنقدى .

وتتكون هذه القصيدة من ستة وثمانين بيتا(٢٨) ؛ وهى ذات بناء متكامل ، مكون من النسيب (الأبيات ١ - ٤) ، والرحيل (الأبيات ٥/٦ و ٢٩ - ٣١) ، ورسالة شكوى ومدح للخليفة ، ومدح ذاتى اعتذارى ؛ وتمثل هذه الوحدات الأخيرة المكونات الموضوعية للقسم الأخير من القصيدة (الأبيات ٣٠ - ٨٦/٣٢ - ٩٢) .

ومن المهم أيضا أن نلاحظ تقديم قسم الرسالة بالإشارة المتعارف عليها : (أبلغ) ، وكذلك محاولة الشاعر أن يُقنع الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان من خلال ذلك الترتيب المعقد من حيث موضوعاته ، بولائه الثابت له ، وأن يدفع عن نفسه ما سبق أن أعلنه من ولاء لعبد الله بن الزبير المطالب بالخلافة ، أو اعتناقه لأية بدعة أخرى . وهكذا ، فإن هذه القصيدة مثل آخر للاعتذار . ومع ذلك فالشاعر فى اعتذاره هذا لا يقف فرداً مدافعاً عن نفسه فحسب فى محكمة ، ولكن عن قبيلته كلها . ويضفى هذا الموقف على القصيدة كلها صبغة سياسية ، وكأنها وثيقة مُقدمة إلى بلاط الخليفة . ومع ذلك فالشاعر يظل فى الوقت نفسه متحدثاً باسم القبيلة ، متوافقاً فى ذلك مع التقاليد القديمة لصنعته ومجتمعه .

ويقع فى استهلال قصيدة الراعى النميرى تكثيف بنائى وبلاغى مهم ؛ ويبدو هذا الاستهلال بحكم موقعه وقاموسه الشعرى فى موقع النسيب . غير أن القاموس الشعرى وحده فى هذه الحالة مضلل ؛ فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ما بال دَفِّكَ بالفراش مذيلا ... أَقَذىً بعينك أم أردتَ رحيلا

لما رأت أرقى وطُولَ تلددى ... ذات العشاء وليلىَ الموصولا

قالت خُليدة ما عراك ؟ ولم تكن ... أبدا إذا عرَت الشؤون سؤولا

أخُليدُ إن أباك ضاف وسادَهُ ... همّان باتا جَنْبةً ودخيلا

طَرَقا فتلك هَماهِمُ أقريتها ... قلصاً لواقحَ كالقسى وحُولا

وإذا أطلنا النظر ودققنا فى مراجعة هذه الأبيات لأدركنا ــ على مضض ــ أن مثل هذا الاستهلال للقصيدة لا يمكن ــ فى أحسن الأحوال ــ أن يعد إلا نسيباً قد طرأ عليه تعديل كبير . كذلك فإن معظم المفردات المستخدمة لها أصداء متعددة من نواحى المعنى والبناء . وتبرز نتيجة للبس النابع من استخدام هذه المفردات احتمالات لعدة استعارات تبعدنا عن مركزية دلالات النسيب الذى افترضنا وجوده بادىء الأمر .

والخطوة الأولى التى يتعين علينا أن نخطوها هى أن ننتبه لتلك الرابطة الواضحة بين نسيب الراعى النميرى وأحد الموضوعات الواردة فى قصيدة الأعشى ، الشاعر الجاهلى ، التى مطلعها(٢٩) :

تقول ابنتى حين جد الرحيل ... أرانا سواءً ومن قد يَتِمْ

وتمثل شكوى ابنة الأعشى فى حد ذاتها ، مع ذلك ، مجرد صورة لموضوع قديم قد تم تحديده ، هو موضوع « العاذلة » ؛ وهذا الموضوع لا يظهر فى استهلال القصيدة القديمة ، باستثناء ممارسات حاتم الطائى الشعرية(٣٠) . وفى شعر الأعشى يكوّن هذا الموضوع مقدمة للغرض الأخير الذى يشبه فى جميع جوانبه الغرض الحزين حيثما وجد . ولكن فى إطار موضوعات القصيدة العربية يكون موضوع العاذلة هو أحد الحجج الممكنة التى تؤدى إلى تأكيد الشاعر لذاته ولموقفه الرواقى المتحدى . وهكذا يُمكننا أن ندرك كيف أتيح لحاتم الطائى نقل موضوعه المحمل بالحزن إلى الموقع الخاص بحق للنسيب السوداوى الحزين Elegiac nasib ، كما يمكننا أن ندرك لماذا حقق الراعى النميرى نجاحاً شعرياً عند استعانته بشعر الأعشى لكتابة استهلال قصيدته . إن الذى حدث فى البيت الافتتاحى لقصيدة الراعى النميرى هو إضفاء الشرعية ، من خلال علامات على موضوعات تقع خارج نطاق النسيب ، على قلب للأدوار يتسم بالأهمية ؛ فحبيبة الشاعر لن ترحل ظعينةً تاركة الشاعر وراءها يجتر الأحزان بين الأطلال ، بل الشاعر نفسه هو الذى سيرحل مطارداً بهمين يتم تشخيصهما ؛ فهما يزورانه ليلا من اتجاهين : أحدهما داخلى والآخر خارجى ، فيلتصقان بجنبيه . ويثير هذان الهمان لبساً كبيراً ؛ فهما لا يعبران فقط عن قلق الشاعر الداخلى ، ولكنهما يشيران أيضاً إلى « اهتماماته » الفعالة(٣١) فيما يتعلق بطريق السفر الذى يتعين عليه أن يسلكه قريبا . وبذلك فهما يُمثلان من ناحية النسيب الذى ارتد على

نفسه ، ومن الناحية الأخرى يُعلنان « الرحيل » الفعل .

إن هذين الهمين يكوِّنان عند ظهورهما فى قسم النسيب جزءاً من استعارة أخرى ، هى استعارة (طيف الخيال) الذى يؤرق المحب اليائس . فالشاعر يختار أن يتمثل همومه واهتماماته فى هذه التشخيصات المثيرة للخيال ، وهى نفسها التى يقوم باستقبالها بالكرم البدوى (الإلزامى) ، فيقوم الشاعر بذبح مطاياه التى لا غنى له عنها ، أو يقدمها لضيوفه ركائبَ ليصلوا إلى وجهتهم دون عناء .

وبذلك يتم تأسيس الاستعارة الأصلية التى تقود إلى الرحلة . ويظهر بعد ذلك قسم « الرحيل » من القصيدة ، وهو قسم يسهل تمييزه بنائياً ووظيفياً ؛ ويتكون من الإسهاب فى وصف المطايا بوصفها نوقاً ذوات سلالات كريمة ، وتقديم لمحات خاطفة من رحلة الصحراء .

وتبلغ استعارة البناء البلاغى ذروتها عندما تقدم الرسالة نفسها عن طريق العلامة المناسبة :

(٣٢) أبلغ أمير المؤمنين رسالة — شكوى إليك مُطلةً وعويلا

(٣٣) من نازح كثرت إليك همومه — لو يستطيع إلى اللقاء سبيلاً

ومع ذلك ، فكلمة « سبيل » ، وهى كلمة ذات مغزى مهم ، تسمح للشاعر باستغلال الإمكانات البلاغية لقسم الرحيل : فالشاعر يتناول بتوسع وإطناب ما بذله من جهد ، وما أنفقه من وقت للوصول إلى الخليفة — أى يعرض حرصه لتطهير نفسه من أية شبهات سياسية ، ربما تكون قد تبينت من مواقفه السابقة فى سياق القصيدة . وعندئذ فقط يخاطب الشاعر الخليفة بأسلوب مباشر[٣٢] ، فى حين يصبح أسلوب عرض الحجج المقدمة فى رسالة الشاعر أسلوباً استطراديا يتميز فى الوقت نفسه بخصائص سردية . وهكذا يُقدم الراعى النميرى شعراً سياسياً متميزاً ، يحتوى على خطاب سياسى ذى مستوى عالٍ ، باستخدامه لهذا المنهج البلاغى الذى يمهد طريقاً مؤدياً إلى الحجج النهائية والاعتذار الضمنى .

ويتحقق ذلك فى إطار الإدراك العربى الكلاسيكى لشكل القصيدة ، ذلك الإدراك الذى يتمثل عند الشاعر الأموى فى الإبقاء على « المكونات العلاماتية » القديمة ، التى لها وظائف معينة فى مقدمة الغنائية (النسيب) ، وما يتبعها من « الرحيل » المحمل بالصراع ؛ وأخيراً العرض الجدلى والاعتذار . وإذا حاولنا أن نفهم المنطق البنائى للقصيدة يكون من الخطأ أن ننظر إلى قسم الختام فقط بوصفه رسالة قائمة بذاتها ؛ أعنى نوعاً من الرسائل أو الخطب التى تتميز بعدم التعقيد والاختصار ، ولكنها مُحملة بشكل أو آخر بإضافات بنائية لاحقة ، وذلك نتيجة لظروف غير معروفة ؛ وحيث يصبح الاستهلال الاحتمالى لها (أبلغ أو تنويعاتها) ، مجرد علامة على موقف عدائى خاص .

وإذا كان هناك جانب ذو غرض بلاغىٍ شامل لشكل القصيدة العربية الكلاسيكية لوجب أن يكون خاصاً بالبناء الوظيفى المعقد للقصيدة ، ولتطلب شرح هذا النموذج أن يؤخذ تعريف ابن قتيبة الهش فى الحسبان .

ومع ذلك فالنموذج البنائى الذى سبق شرحه ، والذى تحكمه الكفاءة البلاغية لشكل القصيدة ، قد لا يقدم إلينا بياناً كافيا عن طبيعة البناء الشعرى نفسه ؛ الأمر الذى يجعلنا نواجه ألغازاً بنائية أخرى قد نتوقع إيجاد حلول لها ، حتى وإن لم يتح للنقدالبلاغى الترصد لها ؛ وهو ما لا يتاح له الآن .

الهوامش

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، جزءان (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦) ، الجزء الأول ص ٧٤ - ٧٥ . ولا تتميز التعريفات العربية المبكرة الأخرى لبناء القصيدة بإحكام الصياغة ، كما يشغل واضعوها أنفسهم بشكل عام بالبناء الثنائى لقصيدة البلاط فى عصر ما بعد المتنبى . وهى قصيدة لم تعد تسمح بدور بنائى للرحيل — إلا ، ربما ، فى خط ضمنى ، غير محدد الألفاظ ، يؤدى دور الانتقال من النسيب إلى المديح — وقد قدم ج . ج . هـ . ڤان جلدر Van Gelder مؤخراً فى كتابه Beyond the Line : Critics of Classical Arabic Literature and the Coherence and Unity of the Qasidah (Leiden, Brill, 1982) مسحاً شاملاً لهذه الإشارات والصياغات النقدية (انظر على وجه الخصوص ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٣ ، ٨٢ ، ١١٥ ، وفى تلك الصفحة الأخيرة المشار إليها يجد القارىء صياغة ابن رشيق الجديدة لتنظيرات ابن قتيبة) . أضف إلى ذلك أننا إذا سلمنا بأن الفلسفة العربية فى عصرها الذهبى قد تحولت إلى النظرية الأرسطية فى الشعر ، وما يستلزمه ذلك من مواجهة مشكلة البناء الثلاثى للتراجيديا (مقدمة ، حدث ، نهاية) ، لتبين لنا أن نتاج هذا الاتصال لن يأخذ فى الحسبان الجزء الخاص بالرحيل ، فيكون الجزء الثانى من القصيدة هو « المديح » ، والجزء الثالث هو « الخاتمة » . وهذا الجزء الأخير لا يمكن فصله عن المديح فى المستوى العميق لبناء القصيدة ؛ الأمر الذى يُنتج بناءً أساسياً ثنائى الشكل (ڤان جلدر ، المصدر نفسه ، ص ١٦٦ وما يليها . . » . ويعد حازم القرطاجنى (المتوفى ٦٨٤ هـ/١٢٨٥ م) هو أكثر أتباع هذه المدرسة إخلاصاً لأرسطو ، ومع ذلك فهو أكثر النقاد تأثراً بالقصيدة فى عصر ما بعد المتنبى — وأيضاً بالمفهوم الثنائى لبناء القصيدة — حتى وإن ظهر لڤان جلدر فى عبارته « فى عطف أعنة الكلام إلى المديح » أن استخدام « أعنة » يعنى ما هو أكثر من مجرد استعارة لقسم الرحيل المفقود . غير أننا متأكدون من حقيقة واحدة هى إدراك حازم القرطاجنى لما تبقى من الرحيل بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الوظيفة البلاغية للنسيب . وبذلك يصبح البناء الكلى للقصيدة فى نظر حازم القرطاجنى بناءً ثنائياً ، يحمل أثراً بعيداً للشكل الكلاسيكى . انظر : أبو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء

وسراج الكتاب . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجا (تونس : دار الكتب الشرقية ١٩٦٦ ، ص ٣٠٤ - ٣٠٥) وفان جلدر ص ١٨٣ - ١٨٥ .

(٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، الجزء الأول ، ص ٧٥ .

(٣) يكمن سوء فهم بعض أفكار ابن قتيبة فى عجز النقاد عن التفرقة بين الصحة اللغوية والصحة البلاغية فى تعريفهم للمصطلحات . ولذلك يعتقد جوستاف رختر Gustav Richter أن ابن قتيبة كان مدفوعاً بنظرات لغوية عندما ربط بين مصطلح « قصيد » والتكوين الموضوعى والبنائى للقصيدة العربية . يقول رختر « نلاحظ كيف يحاول (عالم اللغة) [أقواسى] أن يستنتج مغزى القصيدة من المصطلح « قصيدة » .

Gustav Richter, "Zur Entstehungsgeschichte der altarabischen Qaside" ZDMG, Vol. 92 (new series, vol. 17), Leipzig, 1938, pp. 554 — 55.

غير أنه من المهم أن نأخذ فى حسباننا فى مثل هذه الحالة أن ابن قتيبة عالم بلاغة قبل أن يكون عالم لغة ، ويطلق عليه ج . ريختر عبارة « عالمنا اللغوى » unser Philologe بشىء من التفضل . وهو بوصفه عالم بلاغة يقدم تفسيرات صحيحة فى ذلك المجال الذى ربما قد يقع فيه فى الخطأ بوصفه عالم لغة . كما أن Seeger A.Bonebakker ، فى تلخيصه للآراء المتشابهة الأخرى (Goldziher , Gibb) لم يتعد حدود وجهة النظر المسلم بها ، القائلة بأن دراسة ابن قتيبة للقصيدة هى أحد أوجه فلسفته .

انظر مقاله : "Poets and Cirtics in the Third Century A. H." in Logic in Classical Islamic Culture, Gustav E. von Grunebaum, ed. (Wiesbaden: Otto Hanassovitz, 1970) pp. 85 — 111.

ولذا يبدو أن دراسة ألفرد بلوخ أقرب إلى حقيقة الأمر ؛ وذلك عندما ربط مصطلح « قصيدة » بالمغزى البلاغى المحدد للمتغير الشكل للقصيدة/الرسالة التى يمكن تمييزها على حدة . وهو يسمى هذا المتغير Botschaftsgesatz وهو مصطلح قد بعثه بلوخ من فن شعر الـ Meisterngesang ويلخص بلوخ حججه بثقة بالغة ، ويقدم أسبابا يشارك بموجبها فى توجيه الاتهام إلى علماء اللغة العرب :

« إن القصيدة أصلا لا تعنى قط على وجه الخصوص ما حدده فيما بعد علماء اللغة العرب ، اعنى القصيدة الطويلة « المكتملة » التى تبدأ بالنسيب . . . » .

"Qasida bedeutet also von Hause aus gar nicht speciell das, was die arabischen Philologen spater so bezeichneten, namlich das vollstandige" mit dem Nasib beginnende Langgedicht ... (Alfred Bloch, "Qasida", Asiatische Stndien. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde. (Bern: A.Franke A.G. Verlag , II , 1948) p.p. 117 and 122.

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ، ومحمد زغلول سلام (القاهرة المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٥) ، ص٧٨ ، ١٢٦ . أتفق وفان جلدر فيما ذهب إليه من أن ابن طباطبا هو أول مصدر لمقارنة القصيدة بالرسالة . ويشير فان جلدر إلى أن هذه المقارنة تنبع من حقيقة أن فن كتابة الرسائل قد تطور فى القرنين الثامن والتاسع فى إتجاهات توضح التناظر الشكل مع القصيدة . ما وراء البيت Beyand the lime ص ٥٦ - ٥٧)

(٥) جورج ا . كنيدى ، البلاغة اليونانية فى عصر الأباطرة المسيحيين (برنستون ، نيوجرسى : مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٨٣) ص ١٧٤ . Greek Rhetoric under Christian Emperors, Prniceton, 1983 p. 147

(٦) المصدر نفسه ، ص٢٨

(٧) انظر فرانز ألتايم وروث شتيل : العرب فى العالم القديم Die Araber in der Alten Welt, (برلين : فالتر دى Erster Band : Bis zum Beginn der Kaiserzeit جروتر وشركاه ، ١٩٦٤) بخاصة ص ٥٨٤ وما يليها . انظر أيضاً : دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة الجديدة) [لايدن : ا . ج . بريل ، ١٩٦٠) ، المجلد الأول A.B. ص ٤٨٢ .

(٨) جيمس ج . ميرفى ، البلاغة فى العصور الوسطى : تاريخ النظرية البلاغية من القديس أوغسطين إلى عصر النهضة James Murphy, Rhetoric in the MiddleAges . A History of Rhetorical Theory from St . Augustine to the Renaissance.

(بركلى ، لوس أنجلوس ولندن : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨١ ، [الطبعة الأولى ١٩٧٤] ص ٢٠٥ .

(٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(١٠) وقع « النسيب » أيضا فى نهاية الأمر ضحية للاتجاه الذى يسعى إلى الانتقاص الشكلى فى تطور قصيدة البلاط الملقاة . ولكن ذلك قد تم بعد أن أصبح صوت الشاعر نفسه جزءا من قصيدة المديح العباسية التى أقرها المتنبى (المتوفى ٩٦٥ ميلادية) . وعندئذ يختفى النسيب شكليا من الممارسات الأدبية لكثير من الشعراء ، ليصبح بدلا من ذلك ، منتشراً من الناحية الأسلوبية فى جزء المديح الذى يسيطر بنائيا على القصيدة . وهكذا ، فإن صوت الشاعر ينتشر خلال القصيدة الجديدة الملقاة ؛ بحيث تصبح « الخاتمة » - بوصفها وسيلة بلاغية - غير ضرورية .

(١١) ألفت كمال الروبى ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : من الكندى حتى ابن رشد (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣) ، ص ١٩٣ .

(١٢) ألفرد بلوخ ، « القصيدة » . ص ١٢٠ ، وما بعدها .

(١٣) يتوقف ألفرد بلوخ (القصيدة ص ١٢٢) ليعقد مقارنة بين تطور مصطلح قصيدة » ومصطلح « قافية » فى شرح إجناتز جولد تسيهر للقافية : Abhandlungen zur arabischen Philologie, Vol. I (1986) ص ١٠٥ . وأضيف إلى ما ورد عن جولدتسيهر من مقارنة دقيقة على مستوى معانى المصطلحات أن كلمة « قافية » فى الاستخدام الاصطلاحى الحديث تحتفظ بإيحاءاتها الهجائية القديمة ، كما فى التعبير « بلا قافية » .

(١٤) المفضليات ، ١٠ : ٢٩ .

(١٥) زهير بن أبى سلمى ، المعلقة ، البيت ٢٦ . وفيما يلى أمثلة يستخدم فيها « أبلغ رسالة » :

امرؤ القيس : « أبلغ سبيعا إن عرضت رسالة » . (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩) ص ١١٧ (البيت ١٥) .

طرفة بن العبد : « ألا أبلغا عبد الضلال رسالة » ديوان (دمشق : مجمع اللغة العربية ، ١٩٧٥) ، ص ٨٢ البيت السادس .

والمخضرم كعب بن زهير : « ألا أبلغا عنى بجيراً رسالة » ، ديوان ص ٣ ، البيت الأول .

أو الشاعر الأموى الراعى النميرى : « ألا أبلغا أمير المؤمنين رسالة » ديوان ، تحقيق راينهارت فاييرت (بيروت/فيسبادن : فرانز شتاينر فرلاج ، ١٩٨٠) ص ٢٢٦ البيت ٣٢ .

(١٦) يحيى الجبورى (محقق) شعر عبد الله الزبعرى (بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م) ص ٤١ . يرى الجبورى أن (آية) مرادف لـ (رسالة) [انظر لين ١ : ١٣٥] ، غير أنه من الواضح فى هذه الحالة أن الشاعر قد اختار كلمة (آية) لتأكيد جودة شعره وتميزه بما هو أداة لتوصيل الرسالة . ويشير هذا المعنى المستخدم إلى الاستخدام القرآنى لاسيما أن الشاعر شهد جدل أهل مكة حول تنزيل القرآن . ولكننا لا ينبغى لنا أن نفهم مثل هذا الإيحاء القوى فى استخدام النابغة الذبيانى للترادف بين آية/رسالة (ديوان ، تحقيق كرم البستانى - بيروت ، دارصادر ، ، دون تاريخ ، ص٧٦) .

(١٧) النابغة الذبيانى ، الديوان تحقيق كرم البستانى (بيروت ، دارصادر ، دون تاريخ) ص٥٨ و ص٧٦ .

(١٨) شرح ديوان كعب بن زهير ، صنعة أبى سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) . (نسخة مصورة من نسخة دار الكتب ١٣٦٩/١٩٥٠] ص ١١٢ - ١١٣ .

(١٩) أبو زيد محمد بن على الخطاب القرشى ، جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام ، تحقيق على محمد البجاوى (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر [١٣٨٧ هـ/١٩٦٧م] ، الجزء الثانى ، ص ٧٦٧ . راجع شكلا آخر لصياغة البيت ٥٤ فى و . رايت : نحو اللغة العربية (مطبعة جامعة

كمبردج ، ١٩٥٥) الجزء الثانى . ص ٨٦ .

(٢٠) جمهرة أشعار العرب ، الجزء الثانى ، ص ٧٦٨ .

(٢١) نقائض جرير والفرزدق ، تحقيق أنتونى آشل بيفان (ليدن : ا . ج بريل ، ١٩٠٥) ، (الجزء الأول ص ٢٣) ـ القصيدة رقم ٤٠ . ويحقق ألفرد بلوخ نجاحاً وجدارة فى عنايته الفائقة بمعنى « أهدى » فى السياق ، كما أنه يتعرف هدية بوصفها أحد مشتقات « أهدى » ، بالرغم من تردده القائم على أسباب بلاغية (« قصيدة » ص ٢١) . ويمكننا أن نذكر نظيراً لهذا التطور الذى طرأ على كلمة أهدى ، كلمة anathema وهى تعنى « تقديم النذور » فى سياق الطقوس الإغريقية (والتربوركرت Walter Burkert ، الديانة اليونانية Greek Religion (كمبردج) ، ماساشوستس ١٩٨٥) ص ٩٣ و ص ٣٨٤ ؛ وقد تطور هذا المصطلح عبر الكتابات العبرية (ح ر م) ليشير إلى معنى الحرمان الدينى (اللعنة) . ويلقى الضوء على هذه المسألة الترادف فى العربية بين « إهداء » و« إحرام » .

(٢٢) راجع دور « أبلغ » بوصفها علامة فى قصائد الثأر وما يتبعها من ارتباطات قوسية عند سوزان بينكنى استيتكيفيتش « عناصر الطقوسية والقرابين فى شعر الثأر : قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلهل بن ربيعة » مجلة دراسات الشرق الأدنى ، مجلد ٤٥ ، العدد الأول ، (يناير ١٩٨٦ ص ٣٧ ــ ٣٨) .

Suzann Pinckney Stetkevyck, “Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood - Vengeance : Two Poems by Durayd Ibn al Simmah and Muhalhil ibn Rabiāh , Journal of Near Eastern Studies, Vol. 45, No. I. (January 1986) PP 37- 38.

(٢٣) شغلت مثل هذه الأفكار ميشيل فوكو بشكل خاص الكلمات والأشياء باريس ١٩٦٦) وإدوارد سعيد البدايات : المغزى والمنهج (بالتيمور ولندن ، ١٩٧٥) .

Michel Foucoult, Les Mots et les choses (Paris, 1966) and Edward Said (Beginnings: Intention and Method)Baltimore and Landan, 1975)

(٢٤) امرؤ القيس ، الديوان ، ص ١١٤ ــ ١١٨ (القصيدة رقم ١٥) .

(٢٥) المفضليات : الطبعة الخامسة ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٧٦) ، ص ٥٥ ــ ٦٠ (القصيدة رقم ١٠) و ص ٤٠٧ ــ ٤٠٨ (القصيدة رقم ١٢٢) . ويتكون البناء فى القصيدة العاشرة من نسيب (الأبيات من ١ ــ ٩) ، ورحيل (الأبيات من ١٠ ــ ٢٧) ، رسالة/فخر (الأبيات من ٢٨ ــ ٣٧) ، فى حين يظهر البناء الموازى فى القصيدة ١٢٢ مايلى : النسيب (الأبيات من ١ ــ ٦) ، الرحيل (الأبيات من ٧ ــ ١٢) ، الرسالة (الأبيات من ١٣ ــ ١٧) . غير أنه من الملاحظ أن الرحيل فى القصيدة ١٢٢ لا يتوافق والنموذج السائد ؛ لأن مطية الشاعر ليست ناقة وإنما هى جواد يُقدم من خلال التشبيهات المعتادة فى صورة ناقة أو نعامة . وأناقش فى مقالى « الاسم والصفة : اللغة والإشارة فى تسمية الحيوانات فى الشعر العربى القديم » مجلة دراسات الشرق الأدنى ، مجلد ٤٥ ، العدد الثانى ، (ابريل ١٩٨٦) ص ٨٩ - ١٢٤ ، التوزيع الوظيفى والبنائى للمطايا فى القصيدة العربية الكلاسيكية .

(٢٦) النابغة الذبيانى ، الديوان ص ٣٠ ــ ٣٧ . وتعد قصيدة كعب بن زهير « بانت سعاد » مثلاً آخر لقصيدة مشهورة امتزج فيها الاعتذار (المقدم شخصياً) بالمديح . وتبدو هذه القصيدة موافقة إلى حد بعيد للبناء التقليدى ، إلا أن طبيعة العلامة ، فى هذه القصيدة معقدة ؛ لأن الناقة ستحمل الشاعر إلى حيث مضت حبيبته العنيدة ، أو إلى أماكن أخرى (ويتضح ذلك فى السياق) ؛ إلى أماكن وعرة تكتنفها المخاطر (أى إلى حيث سيلقى الشاعر فى نهاية المطاف دعواه واعتذاره) . لذا فإن « لايبلّغها » [أو « لا يبلّغنا »] و « لن يبلّغها » [أو « لن يبلّغنا »] فى البيتين ١٣ ، ١٤ ما هما إلا صدى مضاعف للعلامة ، بالأسلوب الذى تبين لنا فى شعر النابغة الذبيانى .

(٢٧) إلى جانب ديوان هذا الشاعر ص ٢١٣ ـ ٢٩٢ ، تحتل القصيدة مكاناً بارزاً فى جمهرة أشعار العرب (المجلد الثانى ، ص ٩١٢ ـ ٩٣٠) .

(٢٨) كما هو العدد فى جمهرة أشعار العرب ؛ فى حين يصل عدد الأبيات التى أحصاها راينهارت فايبرت ٩٢ بيتاً ، يتخللها فجوات واضحة فيما بين السطور الأخيرة .

(٢٩) الأعشى ، الديوان (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦) ص ٢٠٠ .

(٣٠) عادل سليمان جمال ، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائى وأخباره (القاهرة : مطبعة المدينة) ، ١٣٩٥هـ/١٩٧٦ ميلادية . انظر القصائد رقم ٣٢ (ص ٢٠٠) ، ورقم ٤٥ ص ٢٢٩ ، وأيضاً رقم ٣٦ ص ٢٠٩ حيث يحدد موضوع « العاذلة » ضمنيا نبرة الصوت فى النسيب ؛ وفى القصيدة رقم ٤٧ (ص ٢٣٣ ــ ٢٤١) تظهر « العاذلة » بوصفها تطورا ختامياً (الأبيات من ١٢ ــ ٣١) لاستهلال اعتيادى بالنسيب . وهناك أجزاء متفرقة خاصة « بالعاذلة » ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠٥ ، ص ٣٠٩ ، لا تسمح لنا بتكوين رأى فيما يتعلق بموقعهم البنائى فى قصائدهم المفترضة .

وكذلك يبدأ الشاعر الجاهلى عبيد بن الأبرص إحدى قصائده بما يشبه النسيب ، ولكنه يشير ضمنا إلى « العاذلة » (ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق كرم البستانى ـ بيروت) ، دار صادر ـ دار بيروت ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م ص ٥٢ ــ ٥٤ [قافية الحاء المكسورة] ، وحتى قصيدته الأخرى ، التى تحمل القافية نفسها ، يجب أن تفسر بإرجاع موضوعها الافتتاحى إلى « العاذلة » . وعلاوة على ذلك ، راجع « الأصمعية » رقم ١٢ لسهم بن حنظلة الغناوى (أبو سعيد عبد الملك الأصمعى ، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . الطبعة الثالثة (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤) ص ، ٥٣ ــ ٥٦ .

(٣١) يلفت Meir M. Bravman الأنظار إلى عامل اللبس والأولويات فى معنى « هم » (والجمع « هموم ») . راجع مقاله :

“Herioc Motives in Early Arabic Literature” Der Islam Zeitschrift fur Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, Vol. 33, 1958, pp. 274 FF.

(٣٢) يبدأ الخطاب المباشر فى جمهرة أشعار العرب بالبيت رقم ٤٤ (أخليفة الرحمن) فى حين يقع التحول بالفعل فى نسخة فايبرت Weipert للديوان عند البيت ٤١ (أولى أمر الله) ، ثم يعاد فى البيت ٤٧ .

النقد اللغوى في التراث العربى

عبد الحكيم راضى

لعل جانبا من مبرّرات الكتابة فى هذا الموضوع يعود إلى إهمال غير قليل تعرّض له فى تاريخ النقد العربى ذلك المنهجُ من مناهج النظر إلى النص الأدبى .

غير أن ذلك ليس هو الدافع الوحيد ؛ فبالإضافة إلى ما سبق نلاحظ أنه - وبعيداً عن أى إغراء للمقارنة - يمثل منطقة يلتقى فيها مع النقد العربى كثير من المداخل التى يحاول النقد الحديثُ تجربتَها فى تناول النصوص الأدبية منذ مطالع هذا القرن على الأقل .

من ناحية أخرى يعدّل بحث هذا الموضوع شيئا فى تصوّرنا عن النقد العربى الذى شاع عنه سيطرةُ الانطباع والعفويّة فى حديثه عن الأدب ، والتخلّف عن تقديم رؤية شاملة فى مجال التنظير . كذلك أتوقّع أن يردّ هذا البحث لبعض قطاعات التأليف فى النقد تقديرها والاعتداد بها ، كقطاع التأليف البلاغى مثلا ، كما أرجو أن ينبّه إلى بعض مصادر المادّة النقدية التى جرى العرف على استبعادها عند احتساب هذه المصادر .

وعلى ذكر المصادر فلستُ أعنى كتُب التاريخ الأدبى والتراجم ، نحو (طبقات) ابن سلاّم و(طبقات) ابن المعتز و(يتيمة) الثعالبى ، أو كتب الأدب العامّة (كالبيان والتبيين) و(الكامل) و(العقد الفريد) ، أو تلك المناظرات التى حفظتها كتب التاريخ والأدب ، كمناظرة الحاتمى للمتنبى ، ومناظرة بديع الزمان لأبى بكر الخوارزمى ، أو مقدّمات الشرّاح للمجاميع الشعرية ، كمقدّمة المرزوقى لشرحه على (حماسة) أبى تمام ، أو مقدمات الشعراء لدواوينهم ، كما فعل عدد من شعراء الأندلس .

كما أننى لا أتحدث عن المؤلفات الرائجة المعروفة فى تاريخ النقد العربى ، (كموازنة) الآمدى ، و(موُضحة) الحاتمى و(وساطة) الجرجانى ، أو عن تلك الإسهامات التى شارك بها الفلاسفة فى مجال النقد ، كجهود الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد . . وغيرهم ؛ فهذه المؤلفات جميعها لها أهميتها ودورها فى رسم صورة النقد العربى ، وذلك ما لا شكّ فيه ؛ غير أن هناك فروعاً أخرى من التأليف حفلت بالكثير من الأفكار والملاحظات التى تسهم كذلك بدور خطير فى تكملة الصورة إذا أُريد لها أن تكتمل .

من هذه المصادر تلك المؤلفات التى عُنيت بالحديث فيما سُمِّىَ بـ (ضرورات الشعر) ، أو (رخصه) ، أو (ما يجوز فيه) ، سواء كانت كتبا متخصصة ، ككتاب القزّاز القيروانى (ما يجوز للشاعر) ، وكتاب ابن عصفور (ضرائر الشعر) ، أو كتبا غير متخصصة - من كتب النحو بخاصة - بدءاً من (كتاب) سيبويه ، ومروراً بكل ما يعتدّ به من كتب الدراسات النحويّة .

وهذا يجرّنا إلى الحديث عن الدور المهم فى تقديم المادة النقدية الذى تضطلع به عامة المؤلفات اللغويّة ، وعلى وجه التحديد تلك المؤلفات التى كان أصحابها على وعى بخصوصية الأدب بوصفه فنا لغويا فى الأساس . وأقدم ما يمكن الإشارة إليه هنا (كتاب) سيبويه الذى جعل منه صاحبه معرضا للكثير من أساليب اللغة فى وقت لم يكن التمايز قد تمّ بين ما عُرف بعدُ بالمستوى الصوابى وما عُرف بالمستوى الأدبى . ويكفى دلالةً على دوره فى تنمية البحث الفنى فى لغة الأدب رجوع عبد القاهر الجرجانى إلى الأصول التى سنها سيبويه ، والأمثلة التى أوردها فى كثير من قضايا اللغة الأدبية[1] .

نضيف إلى ذلك مؤلفات لغويةً أخرى مثل (الخصائص) لابن جنّى و(الصاحبى) لابن فارس و(فقه اللغة) للثعالبى .

كما نضيف ذلك الفرع من الدراسات اللغوية حول القرآن : مجازه ، قراءاته ، مُشكله ، غريبه ، إعرابه ، ومعانيه . . . الخ ؛ إذ تحددت حركة أصحاب هذه المؤلفات بين عدد من الخطوط منها : التسليم بإعجاز العبارة القرآنية من الوجهة البلاغية ، وأن على هذه العبارة أن تؤدى المعنى الذى يقتضيه التفسير فى ضوء سبب النزول أو السياق أو العقل أو العرف . . الخ . وبإمكاننا الزعمُ بأن الأفكار التى أُثيرت فى تلك البيئة من بيئات البحث كانت وراء كثير من الانتقالات فى تاريخ البحث فى لغة الأدب .

ويكفى أن نذكر بالرابطة التى لاحظها المؤرخون بين مبحث (المجاز) مثلا وكتاب (مجاز القرآن) لأبى عبيدة ، مع العلم بأنه لم يكن الكتاب الوحيد الذى حمل هذا العنوان ، وبأن مصطلح (المجاز) سابق عليه . كذلك يمكننا أن نسجّل الرابطة التى لا شكّ فى وجودها بين البحث فى (معانى) القرآن والبحث بعد ذلك فى (معانى النحو) ، المصطلح الذى يصادفنا عند السيرافى ـ فى القرن الرابع[٢] ـ ثم يلقانا بحثه على تفصيل وتعمُّق عند عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس ، ليتحوّل بعد ذلك إلى علم مستقل من علوم البلاغة فى أشهر مدارسها المتأخرة .

كذلك يتعين علينا الإشارة بوضوح إلى تلك المادة الغزيرة من البحث اللغوى المثرى قطعا للفكرة النقدية ، التى تحتوى عليها كتب أصول الفقه ، بدءاً من (رسالة) الشافعى ومروراً بأمهات كتب الأصول ، مثل (المعتمد) لأبى الحسين البصرى (ت ٤٣٦) ، و(التبصرة) للشيرازى (ت ٤٧٦) ، و(المستصفى) للغزالى ، و(المحصول) للرازى ، وغيرها . فهذه المؤلفات تضم فى ثناياها ـ بخاصة فى مقدماتها ـ كثيراً من المباحث الدائرة حول اللغة فى مختلف صور استخدامها ، وحول كثير من مستويات بحثها ، بخاصة ما يتصل بالصيغة والتركيب والدلالة . . انطلاقا من حقيقة أن المصدَر الأساسىَّ للتشريع والعقيدة هو مصدر لغوى يتمثل فى القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف ، وأن من المنطقى أن يحدِّد الأصولىّ فى مقدمة كتابه كنه نظرته إلى اللغة ومنهج تناوله لها ، تمهيداً لتطبيق ذلك على مصدره الذى هو ـ كما سبق القول ـ مصدر لغوى .

هذه كلمة موجزة عن مصادر المادة النقدية ، لم يقُصد بها الاستقصاء ، رأيت أن أسوقها تنبيهاً على ضخامة هذه المادة وتعدد مصادرها من ناحية ، وتقدمةً لما قد يلاحظ فى هذه الدراسة من اعتمادٍ على مصادر تبدو غير مألوفة فى حقل الدراسات النقدية من ناحية ثانية ، ثم إقراراً لواقع ثابت فى نشأة النقد اللغوى ونهوضه واكتماله من خلال هذه المصادر ، وأخيراً تبريراً لاختيار العنوان على النحو الذى جاء عليه : (النقد اللغوى فى التراث العربى) .

***

لقد عرفت محاولات التأريخ للنقد العربى حديثا غير قصير عما يعرف بـ : (النقد عند اللغويين) ، وما يعرف بـ(النقد اللغوى) ؛ ويقُصد بالأول جهودُ تلك المجموعة الرائدة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة ، كابن أبى إسحاق الحضرمى ، وأبى عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وخلف الأحمر ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وابن سلاّم ، وابن الأعرابى وغيرهم . أما الثانى ـ وهو (النقد اللغوى) ـ فيقصد به النقد الذى قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء ، سواء من جانب النقاد اللغويين أو غيرهم .

وهنا نسارع إلى إبداء عدد من الملاحظات ؛ منها :

* أن (النقد اللغوى) بالمعنى السابق ـ معنى تسجيل الخطأاللغوى ـ لايدخل فى مدلول الاصطلاح ـ أو العنوان ـ الذى أختير لهذا البحث ؛ على أساس أن تسجيل الخطأ اللغوى من أى نوع هو من قبيل العمل المعيارى الذى يهمّ النحوىّ أو اللغوى عموماً فى سعيه لإقامة القاعدة وإبعاد كلّ مايخالفها .

* أننا نبحث عن نقد يؤمن أولا بأدبية الأدب ـ أو فنيته ـ ويرفع دليلا على هذه الفنية خصوصيةَ اللغة فى النصّ الأدبى ، وينطلق من هذه الخصوصية إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التى يقف عندها النحاة واللغويون من منطلقات صناعتهم .

* أن جهود اللغويين لم تكن خِلوًا من الاتجاه الأخير فى النقد ـ أعنى النقد اللغوى الذى يقرّ بفنية الأدب وخصوصية لغته ـ وسنرى مصداق ذلك فيما بعد .

غير أن ما حدث هو أن الدارسين المحدثين ـ وقد سلّموا بما ردّده بعض القدماء عن عكوف اللغويين على علوم النحو والغريب والأخبار ـ أغفلوا المصادر التى تحتوى على جهودهم فى النقد اللغوى الفنى ، واقتصروا على نقل آثارهم فى النقد اللغوى المعيارى من كتب النقد الشائعة ـ كموازنة الآمدى ، ووساطة الجرجانى ؛ وهى الكتب التى شغلت بقضايا أخرى مما عُدّ فى وقته أهمّ وأخطر ، وعُدّ فيما بعد أكثر جاذبيّة وإغراء ومدعاة إلى إطالة القول وجذب الانتباه .

***

انتهى تعريف النحاة للكلام ـ كما هو معروف ـ إلى أنه « اللفظ المفيد »[٣] . وفصّل المتأخرون فى ذلك فقالوا : إن الكلام « ما تركب من كلمتين أو أكثر ؛ وله معنى مفيد مستقل »[٤] . وذهب كثير من النقاد إلى تعريف الشعر بأنه « قول ، موزون ، مقفّى ، يدل على معنى »[*] . وحين ننظر فى عناصر كلّ من التعريفين نجد أن بعضها مشترك بينهما ، كعنصر المعنى ، أو الفائدة ، وكذلك عنصر (اللفظ) فى تعريف الكلام ، و (القول) فى تعريف الشعر . فاللفظ هو ما يُلفَظ به ، ولمّا كانت الكلمة مصدرًا فى الأصل فإنها تطلق على المفرد والجمع . وكذلك (القول) فى تعريف الشعر ؛ قالوا : هو « دالّ على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر »[٦] . وقد تطوّع النحاة بجعل القول أعمَّ من الكلمة والكلام والكَلِم ، وقالوا إنه يشملها جميعا ، وإنه أعم منها ، وبهذا يلتقى مع عنصر اللفظ ، لتستغرق عناصرُ تعريف الشعر العنصرين الأساسيين فى تعريف الكلام عند النحاة ، وهما اللفظ والمعنى ، وليبقى بعد ذلك فى تعريف الشعر عنصران آخران زائدان على عنصرى الكلام ، هما : الوزن والقافية[٧] .

ربما كان من الإنصاف للقارىء أن أعترف بغرابة هذه المقدمة ، أو هذا المدخل إلى الموضوع عن طريق المقارنة بين تعريف النحاة للكلام وتعريف النقاد للشعر ؛ وقد يكون مما يثير التساؤل هذا الجمعُ بين التعريفين ؛ كما أن التساؤل وارد حتما حول التعريف الذى اختير للشعر دون غيره من التعريفات ، ولكن ذلك كان فى الحقيقة

مقصوداً ؛ فقد أردت الوصول إلى (نقطة تقاطع) بين كلٍّ من طريق النحاة وطريق النقاد لأضع اليد ـ ولو شكليا ـ على فرق يمكن منه الانطلاق إلى تصوّر نظرة النقاد إلى الفن الأدبى ، فكانت هذه المقارنة ، مع العلم بأن تعريف الشعر الواردَ هنا ليس هو التعريف الوحيد ، وبأن خاصتى الوزن والقافية قد تتحققان فى كلام أبعد ما يكون عن الشعر وعن لغة الأدب التى تشمل ـ بالتأكيد ـ آثاراً أوسع مما اصطلح على تسميته شعرا .

غير أن ذلك لا ينفى حقيقة تاريخية هى أن كثيراً من النقاد والمهتمين بخصوصية اللغة الشعرية قد انطلقوا ـ من واقع القيد الذى يمثله فى الشعر عنصرا الوزن والقافية ـ إلى السماح بهذه الخصوصية التى كان الجميع يستشعرونها كلما قامت المقارنة بين (الكلام) و(الشعر) . وهذا ما نقابله صراحة فيما نقله ابن سلاّم على ألسنة المحتجين للنابغة ؛ قالوا : « كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلّف . والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى ؛ والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام »[٨] .

ويمثّل مضمون نصّ ابن سلام أحد شطرى النتيجة التى ترتبت على المقابلة بين لغة الكلام ولغة الشعر ؛ أعنى الاعتراف بضيق مجال القول على الشاعر إذا ما قورن بحرّية المتكلم العادى ؛ فـ « المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر » ، وهى العبارة التى يمكن عكسها ليكون (المنطق على الشاعر أضيَق منه على المتكلم) ، ليأتى الشطر الآخر من نتيجة المقابلة بين الكلام والشعر ، متمثلا فى الاعتراف للشاعر بحقه فى سلوك كلّ طريق من القول يفضى إلى التعبير عن مراده .

وذلك ما نصادفه فى (كتاب) سيبويه ؛ فبعد أن تحدث فى (باب علم ما الكلم من العربية) ، ذاكراً الاسم والفعل والحرف ، وفى (باب أواخر الكلم من العربية) عن المجارى الثمانية لأواخر الكلم ، ثم عن (المسند والمسند إليه) ، وعن (باب اللفظ للمعانى) ، وعن (الاستقامة من الكلام والإحالة)[٩] ـ بعد هذه الأبواب التى لمس موضوعاتها باختصار شديد ، والتى تُعدّ من قبيل المقدمات لما جاء بعد ذلك من تفصيلات ، نراه يفتح بابا آخر هو ـ أيضا ـ من قبيل المقدمات أو الأصول التى أراد أن يرسيها قبل أن ينطلق إلى تفصيل ما أجمل وإشباع ما اختصر ؛ وكان ذلك هو (باب ما يحتمل الشعر) ، الذى جاء فيه : « اعلم أنه يجوز فى الشعر مالا يجوز فى الكلام »[١٠] . ثم راح يقدم بعض تفصيلات هذه (الجوازات) دون أن يستوفيها . قال السيرافى شارحا هذا الجزء من كلام سيبويه ، ومعلّلا حديثه عن (الضرورة) فى هذا المكان من الكتاب : إنه فعل ذلك « ليُرى .. الفرقَ بين الشعر والكلام ، ولم يتقصَّهُ ؛ لأنه لم يكن غرضه فى ذكر الضرورة قصداً إليها نفسها »[١١] .

وهنا تنبغى الإشارة إلى الصلة الراجحة بين ما ذهب إليه سيبويه وما صرّح به أستاذه الخليل بن أحمد من أن « الشعراء أمراءُ الكلام ، يصّرفونه أنّى شاءوا ، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومدّ مقصوره وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب ، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم »[١٢] .

والشبه واضح بين نصّ الخليل وعبارة سيبويه . ومن ناحية أخرى قد يكون مما له دلالة أن يصدر مثل هذا التصريح من الخليل على وجه الخصوص ؛ وهو صاحب نظرية العروض ، وأعرف الناس بثقل القيد الذى تمثله فى الشعر خاصتا الوزن والقافية ؛ إذ يبدو أن خبرته فى هذه الناحية هى التى أدته إلى أن يجيز للشعراء أن يتصرفوا فى لغتهم ليتغلبوا على هذا القيد المفروض عليهم ، وبذلك فتح باب القول فى الموضوع ، أعنى فى خصوصية لغة الشعر ، أو لغة الأدب عمومًا ، ومحاولة وضع اليد على الظواهر التى تميّزها . وإذا كان بعضهم قد شكّ فى قيمة عروض الخليل بالنسبة للشاعر ، وأنشد فى ذلك :

مستفعلن فاعلن فعول
مسائل كلها فضول
قد كان شعر الورى صحيحا
من قبل أن يخلق الخليل

فإن الموقف من العروض بالنسبة للشاعر يختلف عن الموقف من تصريح الخليل عن خصوصية لغة الشعر بالنسبة للناقد . وإذا كان هناك شك فى قيمة العروض بالنسبة للأول فليس هناك شك فى قيمة ذلك التصريح بالنسبة للآخر .

والواقع أن حديث الخليل ، ومن بعده سيبويه وابن سلاّم ، لا ينبغى أن يمرّ مروراً عابرا ؛ فهو أولا يحمل إشارة صريحة إلى وجود مستويين من اللغة ، أحدهما تمثله لغة النمط ، أو المعيار ، أو المستوى الصوابى ، التى تتحقق فى الكلام العادى ، والآخر تمثله لغة الشعر ـ الصورة المثالية للغة الأدبية . وثانيا أن هذه الإشارة تجيء من علماء محسوبين على اللغويين لا على النقاد (ولو أن الاستقطاب لم يكن واضحا تماما بين الفريقين فى ذلك الوقت) . وفى هذا ما يشير إلى قوة الصلة بين البحث فى لغة النمط والبحث فى لغة الأدب ، انطلاقا من انتماء المستويين إلى لغة واحدة ، واعترافا بدخول البحث فى لغة الأدب ضمن مجال البحث اللغوى بصفة عامة ؛ وهو منحى من التصوّر تعضده الدراسات الحديثة القائمة على المقابلة بين المستويين من ناحية ، وعدُّ البحث فيها من مشتملات علم اللغة من ناحية ثانية[١٣] .

لذلك نجد الحديث عن الضرورة متصلا فى كتابات اللاحقين . وقد تطور الحديث وتشعبت النظرة إلى ظواهر الضرورة لتفضى فى النهاية إلى أن التزام الشاعر أو لجوءه إلى هذه الظواهر المخالفة للمعيار لا يكون دائما بسبب العجز عن إيجاد بدائل تحلّ محلها ، بل بسبب حاجة التعبير نفسه إلى هذه الظواهر .

ويلقانا فى هذا السبيل ما صرّح به الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) من « أن الشاعر يجوز له فى كلامه وشعره مالا يجوز لغير الشاعر فى كلامه ؛ لأن لسان الشاعر قد اعتاد الضرائر فيجوز له ما لم يجز لغيره »[١٤] . كما يلقانا تصريح الفارسى بأن ارتكاب الضرورة حق للمحدثين كما كان حقا للقدماء ، وأنه « كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا »[١٥] ؛ وهو اعتراف يكمله ـ فيما نحن بصدده ـ عبارة نقلها السيوطى من

(الشيرازيات) ، وهى أنه « رُبّ شىء يكون ضعيفا ثم يحسنُ للضرورة »(١٦) . وللعبارة الأخيرة مغزى أعمقُ من مجرّد القبول بظواهر الضرورة ؛ إنها بمثابة الإعلان عن الفصل بين التزام النمط وعلوّ القيمة الفنية للعبارة ، أو - بعبارة معاكسة - الفصل بين مخالفة النمط وانحطاط هذه القيمة .

وهذا المبدأ حظى بالقبول ومزيد من التفصيل لدى ابن جنى - تلميذ الفارسى - الذى صرّح بأن للأديب أن يستعين بأضعف اللغتين « إن احتاج إلى ذلك فى شعر أو سجع ؛ فإنه مقبول منه ، غير منعىّ عليه ؛ وكذلك عامة ما يجوز فيه وجهان ، أو أوجه ، ينبغى أن يكون جميع ذلك مجوّزاً فيه ، ولا يمنعك قوةُ القوىّ من إجازة الضعيف أيضا ؛ فإن العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف »(١٧) .

وتبع ذلك القول بأن الأخذ بظواهر الضرورة لا يعنى الاضطرار ، أو الجهل بقواعد النمط ، وإنما هو نوع من (اختبار القوة) فى عملية الصراع بين الشاعر واللغة ، يحاول فيه الشاعر أن يقوم بعملية ترويض للغة ، يحملها بها على أداء معان وآفاق وارتياد وراء ما تسمح به قواعد النمط . يقول : « فمتى رأيت الشاعر ارتكب مثل هذه الضرورات - على قبحها وانخراق الأصول بها - فاعلم أن ذلك - على ما جشمه منه - وإن دلّ من وجهٍ على جَوْره وتعسُّفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجهَ الناطق بفصاحته ، بل مَثَلُه فى ذلك عندى مَثَلُ مُجْرِى الجَموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضَروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً فى عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفَيْض مُنّته . ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر فى سلاحه ، أو اعتصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ؟ لكنه جَشِمَ ما جَشِم على علمه بما يعقب اقتحامَ مثله ، إدْلالاً بقوة طبعة ، ودلالة على شهامه نفسه » .

ثم يضيف أن الشاعر إذا أوردَ منه [يعنى من قبيل الضرورات] شيئا فكأنه - لأنسِهِ بعلم غرضه وسفور مراده - لم يرتكب صعبا ولا جشم إلاّ أمما ، وافق بذلك قابلا له أو صادف غير آنس به ، إلاّ أنه هو قد استرسل واثقا ، وبنى الأمر على أن ليس ملتبسا » .

ثم يقدم بعض أمثلة تشتمل على صور من الضرائر ، يقول بعدها : « فهذا ونحوُه مما لا يجوز لأحدٍ قياسٌ عليه ، غير أنّ فيه ما قدّمنا من سموّ الشاعر وتغطرفه ، وبأْوِه وتعجرفه »(١٨) .

فالمسألة - إذن - فيما يرى ابنُ جنّى ، ليست مسألة اضطرار لا محيص عنه ، وإنما هى روح المغامرة ، والرغبة فى التحدّى وتذليل الوعر ، واجتياز كل طريق مخوف يلوح وراءه شعاع فكرة أو ومضة خاطرة(١٩) .

ويبدو أن هناك علاقة مباشرة بين آراء ابن جنى فى هذه القضية وأفكار شاعره المفضل أبى الطيب المتنبى ، الذى كثيرا ما كان يذاكره بما اشتمل على ظواهر الضرورة من الأشعار(٢٠) ، والذى أُثِر عنه القولُ بأنه « قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره ، لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتّساع فيه واتفاق أهله عليه ، فيحذفون ويزيدون » ، وأن « للفصحاء المدِلّين فى أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم »(٢١) .

« وواضح أن حديث الضرورة يتخذ عند الفارسى ، ومن بعده تلميذه ابن جنى ومعاصرهما المتنبى ، بعداً يكاد يكون جديداً ، يتمثّل فى القول بأن ارتكاب الضرورة - أو ما عُدّ كذلك - لا يكون بسبب الاضطرار دائما ، كما أن اللجوء إليها لا ينبغى أن يعد من قبيل ما يُعتذر عنه وما يستدعى التأويل والتخريج ؛ لأنه قد يكون برضى الشاعر وعَمْده ، لحاجاتٍ خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية . وهو اعتراف بحق الشاعر فى أن يكون له لغته الخاصّة ، وبأن الشعر يمثل بحق هذا المستوى من اللغة »(٢٢) .

وقد وصل الأمر ببعض النحاة إلى القول بأن وجود هذه الظواهر فى الشعر لا يعنى الاضطرارَ إليها ، مادام فى الإمكان أن يُستبدَلَ بها غيرُها ؛ وهذا هو رأى ابن مالك(٢٣) .

وقد نظر العلماء إلى هذا التصوّر على أنه يلغى تماما ما يعرف بالضرورة ؛ ذلك بأنه لا يوجد تركيب ليس فى الإمكان أن يستبدل به آخر .

وردّ عليه الشاطبى فى شرحه على الألفية بـ « أن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن فى الموضع غيرُ ما ذكر ؛ إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوّض من لفظها غيره . . . وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يخطر بباله إلاّ لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به فى ذلك الموضع . . . [و] أنه قد يكون للمعنى عبارتان ، أو أكثر ، واحدة يلزم فيها ضرورة ، إلاّ أنها مطابقة لمقتضى الحال . ولا شك أنهم فى هذه الحال يرجعون إلى الضرورة ، لأن اعتناءهم بالمعانى أشدّ من اعتنائهم بالألفاظ . . »(٢٤) .

« وقال أبو حيان : لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين فى ضرورة الشعر ، فقال فى غير موضع (ليس هذا البيت بضرورة ، لأن قائله متمكّن أن يقول كذا) ؛ فعلى زعمه لا توجد ضرورة أصلا ؛ لأنه ما من ضرورة إلاّ ويمكن إزالتها ، ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب ؛ وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة فى الشعر ، المختصّة به ، ولا يقع فى كلامهم النثر ، وإنما يستعملون ذلك فى الشعر خاصة دون الكلام »(٢٥) .

وفى رأيى أن كلام ابن مالك لم يُفْهَم من مناقشيه على الوجه الصحيح ؛ فحديثه لا يحمل معنى الإنكار لوقوع ظواهر الضرورة ، وإنما هو يُلغى عامل اضطرار الشاعر إليها .

وهو فهم ينبنى على إقراره بوقوع الظواهر مع إمكان العدول عنها . ومعنى إمكان العدول عنها أنها قد جاءت بمحض اختيار الشاعر .

ومن هذه الزاوية يكون ابن مالك محقا فى رفض تسميتها ضرورة أو حتى فى إلغائها . . . وإن كنا نسارع إلى القول بأن فى هذا الإلغاء اعترافاً بخصوصية اللغة الشعرية ، وتبرئةً لها من عاملِ الاضطرار الذى يحمله المعنى اللغوى للضرورة ، لتصبح صادرة عن اختيار الشاعر ، لا نتاجا لضغط الاضطرار .

فلنقل - إذن - إنهم نظروا إلى ما عُرف بظواهر الضرائر أو الرخص أو الجوازات على أنها لغة خاصة بالشعر وغيره من ضروب الإنشاء الأدبى ، التى تحتمل قيود الصنعة(٢٦) ، سواء أكان الشاعر قادراً على غيرها ولكنه أصر عليها ، أم كان غير قادر على سواها . . فالمؤكد المحسوس أنه اختار لغة أو أسلوبا لأنه لم يجد أفضل منه تعبيرا عما أراد .

وهذا هو المحمل الذى يمكن أن نحمل عليه النقاش بين الشاطبى وأبى حيّان من جهة ، وما ذهب إليه ابن مالك من جهة ثانية . والواقع أن حديث ابن مالك يمكن أن يردّ إلى حديث ابن جنى ، من زاوية أن الشاعر يأتى بالضرورة ــ أى باللغة الأضعف ــ وهو قادر على غيرها ؛ أى وهو غير مضطر إليها .

بذلك تصبح مسألة الاختيار والاضطرار فى ظواهر ما سُمّى بالضرورات مسألة نسبية ؛ فهى اضطرار بالقياس إلى النمط ، وهى اختيار بالقياس إلى حاجة التعبير عند الشاعر .

أكثر من هذا أن هذه الظواهر التى تزخر بها لغة الأدب ، والتى تتولد نتيجة التلاقح بين نظام اللغة وقرائح الأدباء بفعل هموم الحاجة إلى التعبير المناسب ، من شأنها أن تثرى اللغة فى عمومها بما تضيف إليها من طرائق جديدة .

وهذا ما نقله صاحب (التنبيه على حدوث التصحيف) عن بعضهم ؛ قالوا : «إنهم أَلْفَوْا لغات جميع الأمم لا يتولّد فيها من الزيادات والنّماء على مرور الأزمان ، وأنهم وجدوا اللغة العربية على الضدّ من سائر لغات الأمم ، لما يتولّد فيها مرة بعد أخرى ، وأن المولّد لها قرائح الشعراء الذين هم أمراءُ الكلام ، بالضرورات التى تمرّ بهم فى المضايق التى يدفعون إليها عند حصرة المعانى الكثيرة فى بيوت ضيقة المساحة ، والإقواء الذى يلحقهم عند إقامة القوافى التى لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة فى أواخرها ، فلابد من أن يدفعهم استيفاءُ حقوق الصنعة إلى عَسْفِ اللغة بفنون الحيلة ؛ فمرّة يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عمّا جاءت عليه فى الجبلّة ، لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها ؛ ومرّة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار»[٢٧] .

وهذا معناه أن قيد الضرورة قد يكون منطَلقا إلى حرية الاختيار .

وبذلك نعود إلى حيث بدأنا مع نصوص الخليل وسيبويه وابن سلام ؛ فإمارة الشعراء للكلام تبيح لهم حرية التصرّف إزاء ما يعترضهم من قيود الوزن والقافية والنظام اللغوى ، لتصبح هذه القيود منطلقا إلى آفاق أوسع من الاختيار ، ولتكون الحصيلة هى ثراء اللغة فى مجموعها من ناحية ، ثم وجود مستوى لغوى متميّز له خصوصيّته وسماته التى تعين على وصفه وتحديده من ناحية ثانية .

* * *

وهنا نجد الفرصة سانحة لوقفة ضرورية نستدرك بها بعض ما يكون قد علق بالأذهان من عواقب المقارنة بين الكلام والشعر . لقد ذُكر فى البداية أن عنصر (القول) فى تعريف الشعريوازى عنصر (اللفظ) فى تعريف (الكلام) عند النحاة ، وأن عنصر (المعنى) فى الشعر يوازى عنصر (الفائدة) فى الكلام .

وقد بدا من الواضح أمامنا أن المماثلة غير دقيقة ؛ لأن اللفظ فى الشعر ، أو فى لغة الأدب عموما ، ليس هو اللفظ فى الكلام ، أو فى اللغة العادية . وكذلك الأمر بالنسبة لعنصر المعنى ، لسبب جوهرى ، هو أن الأديب لا يسلك فى التعبير عن معانيه الطريق نفسها التى يسلكها المتكلم العادى ؛ ولأن المعنى فى الأدب لا ينفصل عن وسيلة التعبير ــ اللفظ . ومن ثم فليس الوزن والقافية وحدهما هما الفرق بين الشعر والكلام العادى . وهذا معناه أن الوزن والقافية ــ وحدهما ــ لا يجعلان الكلام شعرا ؛ لأن هناك خصائص أخرى تعم اللغة الأدبية فى شتى صورها أو مظاهرها . وإذا كان للوزن والقافية من ميزة فى الشعر ــ إلى جانب الموسيقى ــ فهى إتاحة الفرصة لعملية من التفاعل تتم فى داخل البيت من الشعر ، تكون نتيجتها تلك الخصوصية التى نتحدث عنها بوصفها سمة من سمات اللغة الأدبية عموما وفى الشعر على وجه الخصوص .

ولو كان الحديث عن الشعر وحده لكان من السهل الإحالة على أحاديث المتفلسفين العرب من شرّاح أرسطو عن خاصة التخييل و(التغيير) والخروج بالعبارة عن النمط المألوف ، ولكان من السهل أيضا الإحالة على ذلك الحديث الذى بدأه قدامة عن (الائتلاف) بين عناصر الشعر الأربعة ــ اللفظ والمعنى والوزن والقافية ــ وما يتيحه ذلك الائتلاف من حركات أشبه بالمدّ والجزر ، على نحو تكون نتيجته ثراء اللغة وكثافة طاقتها الدلالية ، مع شدة تلاحم الفكرة مع إطارها الفنى . ولكننا نعمّم الحديث على اللغة الأدبية بشتى صورها ، مجاوزين الفروق بين الأنواع المختلفة ، فى محاولة لوضع اليد على ما يميّزها ــ من وجهة نظر النقاد العرب ــ عن اللغة العادية .

* * *

فى مثل هذه المحاولة يُستقطب الحديث عادة بين محورين ، يمثل أحدهما المستوى العادى من اللغة ، ويمثل الآخر مستوى اللغة الأدبية . أما عن طبيعة الفروق فيمكن رصدها على ثلاث مراحل أو ثلاث طبقات ، تمثل كلّ منها بالنسبة لتاليتها قاعدة تقوم عليها ، أو مركزا تنطلق منه . هذه المراحل أو الطبقات هى :

١ - واقع الظاهرة اللغوية .
٢ - طبيعة الوظيفة التى تتحقق فى كل من المستويين .
٣ - الغاية من وراء كل منها .

وربما كان من المفيد أن نبدأ بالحديث عن العنصر الأخير ، أعنى الغاية المتصوّرة لكلّ من المستويين . وهنا يصادفنا نصّ من (مقابسات) التوحيدى على لسان أبى سليمان المنطقى ، يقول : «إن حدّ الإفهام والتفهُّم معروف ، وحدّ البلاغة والخطابة موصوف ، وليس ينبغى أن يكتفى بالإفهام كيف كان ، وعلى أى وجه وقع . . . والإفهام إفهامان : ردىءٌ وجيد ؛ فالأول لسفلة الناس ؛ لأن ذلك جامع للصالح والنافع . فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة وتخيّر اللفظ . . . وهذا الفن لخاصّة الناس ؛ لأن القصد فيه : الإطراب بعد الإفهام»[٢٨] .

والذى يهمنا فى حديث التوحيدى مقابلته بين (الإفهام) من جهة و(الإطراب) من جهة ثانية ، ثم ربطه بين الإطراب والبلاغة ، ووصفه للبلاغة بأنها زائدة على الإفهام . وبذلك تنحاز غاية الإفهام إلى المستوى العادى من اللغة ، ليظل الإطراب غاية خالصة للمستوى الفنى .

والواقع أن عد الإفهام غاية للمستوى العادى يقابلنا ــ صراحة وضمنا ــ فى أكثر من مناسبة ، وذلك منذ رفض الجاحظ[٢٩] والرّمانى[٣٠] وأبو هلال العسكرى[٣١] ما ذهب إليه العتّابىّ من تعريف

البلاغة بأنها الإفهام ، وتعريف البليغ بأنه «كل من أفهمك حاجته»[٣٢] . وهذا يعنى أن وظيفة الكلام البليغ لا تتجه إلى هذه الغاية ، وإنما تتجه إلى غاية مختلفة هى التى أطلق عليها أبو سليمان اسم (الإطراب) .

وإذا كانت غاية الكلام العادى هى الإفهام وغاية اللغة الأدبية هى الإطراب فإن من الطبيعى أن تتحقق كلٌ من الغايتين عن طريق وظيفة للغة خلاف الوظيفة التى تنتج عنها الغاية الأخرى .

وهنا نلتقى مع وظيفتى (البيان) و (التحسين) ؛ أولاهما خاصة للكلام العادى والأخرى هى خاصة الكلام البليغ . ويبدو أن التمييز بين هاتين الوظيفتين يعود فى كتب النقد إلى تلك المقابلة التى أقامها الجاحظ بين (البيان) و (حسن البيان) ، وإن كانت تتم ــ عنده ــ على نحو غير مباشر . وهو يعرّف البيان مرة بأنه «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفىّ»[٣٣] ، ومرّة بأنه «كلّ شىء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يُفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله» . ويقول : إن «أى شىء بلغتَ (به) الإفهام وأوضحتَ عن المعنى فذلك هو البيان فى ذلك الموضع»[٣٤] . فإذا جاء الحديث عن أصناف الدلالة على المعانى ــ التى هى وسائل البيان ــ وجدناه يذكر الإشارة والعقد والنصبة ، ثم اللفظ والخط . . . والضربان الأخيران ينتميان ــ كما هو معروف ــ إلى حيز اللغة ، ولكن سلكهما مع الأصناف الثلاثة الأخرى يشير إلى مستوى من اللغة خلاف المستوى الفنى ، وإلى وظيفة لا تتعدّى مجرّد الكشف عن المعانى وإظهارها ، أو ــ بعبارة الجاحظ ــ البيان عنها .

وفى مقابل هذه الخاصة ، التى تتصف بها اللغة العادية ، يقابلنا (حسن البيان) بوصفه خاصة للغة الأدبية ، وإن كنا لا نجد لدى الجاحظ سوى إشارة عابرة فى سياق حديثه عن واصل بن عطاء ، ومحاولته إسقاط الراء من كلامه ، وصولاً إلى (حسن البيان) فى خطبه ومحاوراته ، بالإضافة إلى عنوان طويل لأحد فصول كتابه[٣٥] .

وطبيعىٌ أن يكون (حسن البيان) هنا خاصة تجاوز مجرد (البيان) إلى صفات من الحسن لا تتحقق فى اللغة العادية . وقد مرّ بنا تصريح أبى سليمان بالربط بين مجاوزة الإفهام إلى الإطراب ــ وهو غاية الكلام البليغ ــ وخصائص «الوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة والزينة وتخير اللفظ» . . . الخ ؛ وهو خط سار فيه اللاحقون على الجاحظ ، كالرّمانى[٣٦] ، وابن أبى الإصبع[٣٧] ، بعد أن قصروا الكلام على اللغة دون بقية أصناف الدلالات التى تحدث عنها الجاحظ ، من نصبة وإشارة . . . الخ .

وهذا نفسه ما فعله الأصوليون والفلاسفة فى حديثهم عن اللغة ، حيث لاحظوا الفرق بين الوظيفتين ، مستخدمين مصطلحى (البيان) و (التحسين) غالبا ، أو مصطلحات أخرى حلت عند بعضهم محل (البيان) فى بعض الأحيان .

وفيما يتعلق بالوظيفة الأولى ــ أعنى البيان ــ يطالعنا قول ابن حزم «إن اللغات إنما رتّبها الله عزّ وجل ليقع بها البيان . واللغات ليست شيئا غير الألفاظ المركبة على المعانى المبينة عن مسمياتها»[٣٨] . كما يطالعنا قول ابن سينا : «لما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة لاضطرارها إلى المشاركة والمجاورة . . . مالت الطبيعة إلى استعمال الصوت ، ووُفّقت من عند الخالق بآلات تقطيع الحروف وتركيبها معاً ليدلّ بها على ما فى النفس من أثر»[٣٩] .

ويأتى حديث الأصوليين فى هذا الموضوع فى سياق حديثهم عن (الحكمة الداعية إلى وضع اللغة) . يقول ألكِيَا الهراسى «إن الإنسان لما لم يكن مكتفيا بنفسه فى معايشه ومقيمات معاشه ، لم يكن له بدّ من أن يسترفد المعاونة من غيره . . . فوضعوا الكلام دلالةً ، ووجدوا اللسان أسرع الأعضاء حركة وقبولا للترداد»[٤٠] . ويقول الرازى : «إن كلّ إنسان فى حاجة إلى أن يعرّف صاحبه ما فى نفسه من الحاجات ، وذلك التعريف لابدّ فيه من طريق ، وكان يمكنهم أن يضعوا غيرَ الكلام معرّفاً لما فى الضمير . . . إلاّ أنهم وجدوا جعل الأصوات المتقطعة طريقا إلى ذلك أولى من غيرها»[٤١] .

تلك هى وظيفة (البيان) أو (الدلالة) أو (التعريف) ، وهى ــ كما سبق القول ــ وظيفة المستوى العادى . وواضح أن حديثهم عنها متأثر بمقولة التوقيف والوضع الذى جاء فى تصوّرهم مليبا لحاجات استخدام اللغة لأداء هذه الوظيفة ، كما جاء مليبا لمقتضيات وظيفة التحسين أيضا . فإذا كانت الوظيفة الأولى قد اقتضت وضع الألفاظ المتباينة ، التى يدل اللفظ منها على معنى واحد ، بغية الإيضاح ، فإن الوظيفة الأخرى قد اقتضت ــ فى اعتقادهم ــ وضع المشترك والمترادف لتحقيق الإبهام والإجمال والجناس والتأكيد والتكرار وغيرها من سمات اللغة الفنية . يقول ألكِيَا الهراسى : «كان الأصل أن يكون بإزاء كل معنى عبارة تدلّ عليه ، غير أنه لا يمكن ذلك ؛ لأن هذه الكلمات متناهية . . . فدعت الحاجة إلى وضع الأسماء المشتركة ــ كالعينْ والجَوْن . . . ثم وضعوا بإزاء هذا على نقيضه كلماتٍ لمعنى واحد ؛ لأن الحاجة تدعو إلى تأكيد المعنى والتحريض والتقرير . . . فخالفوا بين الألفاظ والمعنى واحد» . ثم يقول : «وهذا أيضا مما يحتاج إليه البليغ فى بلاغته . . . فبحسن الألفاظ واختلافها على المعنى الواحد ترصّع المعانى فى القلوب ، وتلتصق بالصدور ، ويزيد حسنه وحلاوته وطلاوته . . . وهذا يستعمله الشعراء والخطباء والمترسّلون»[٤٢] .

وجاء فى (المحصول) للرازى ــ فى حديثه عن دواعى الترادف ــ أن من بينها : «التسهيل والإقدار على الفصاحة ؛ لأنه قد يمتنع وزن البيت وقافيته مع بعض أسماء الشىء ويصحّ مع الآخر ؛ وربما حصلت رعاية السجع والمقلوب والمجنّس وسائر أصناف البديع مع بعض أسماء الشىء دون بعض»[٤٣] . وقد ذهب إلى نحو من هذا فى تعليله لوجود المشترك من الألفاظ[٤٤] ؛ فمراعاة (التحسين) كامنة ــ فيما تصوّروا ــ وراء اشتمال اللغة على المترادفات والمشتركات . وكما أن الوظيفة العملية ــ وهى (البيان) ــ قد أدت إلى وجود الألفاظ المتباينة أو وضعها ، كذلك أدت الحاجة أو الوظيفة الفنية ــ وهى التحسين ــ إلى وجود المشترك والمترادف .

وهذا ما أخذ به ابن الأثير ، الذى تحدث بوضوح عن وظيفتى (البيان) و (التحسين) ، متأثرا ــ على الأرجح ــ بحديث الأصوليين فى الموضوع ؛ يقول : «أما البيان فقد وفى به الأسماءُ المتباينة ، التى هى كل اسم واحد دلّ على مسمّى واحد . فإذا أُطلق اللفظ من هذه الأسماء كان بيّناً مفهوماً لا يحتاج إلى قرينةٍ ؛ ولو لم يضع الواضع من الأسماء شيئا غيرها لكان كافيا فى البيان . وأما التحسين فإن الواضع لهذه اللغة العربية . . . نظر إلى ما يحتاج إليه أرباب الفصاحة والبلاغة

فيما يصوغونه من نثر ونظم ، ورأى أن من مهمات ذلك : التجنيس ؛ ولا يقوم به إلا الأسماء المشتركة ، التى هى كل اسم واحد دلّ على مسمَّيين فصاعداً ، فوضعها من أجل ذلك » .

فإذا أحسَّ بأن المشتركَ قد يخلُّ بوظيفة البيان ، مع وفائه ببعض متطلبات وظيفة التحسين ــ كالتجنيس ــ راح يبحث عن مدخل يوفق به بين واقع الوضع من جهة ، ومقتضى كل وظيفة من وظيفتى اللغة من جهة ثانية . يقول : «هذا الوضع يتجاذبه جانبان . . . وبيانه أن التجنيس يقضى بوضع الألفاظ المشتركة ؛ ووضعها يذهب بفائدة البيان عند إطلاق اللفظ . وعلى هذا فإن وضعها الواضع ذهب بفائدة البيان ، وإن لم يضع ذهب بفائدة التحسين . لكنه إن وضع استدرك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة ، وإن لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين ، فترجّح حينئذ جانب الوضع . . فوضع»[45] .

وهكذا يجارى النقد فى هذه الخطوة من التفرقة بين اللغة العادية ولغة الأدب منطلقات علم الأصول ، فيرى أن الواضع الأول للغة قد راعى كلاً من وظيفتى البيان والتحسين ، وأنه فى سبيل غاية التحسين تحمّل الواضع مخاطرة الجور على جانب البيان ــ الوظيفة الاجتماعية للغة ــ وهو ما أمكن تلافيه عن طريق القرائن .

***

أما فيما يتعلق بالفرق بين المستويين من واقع الظاهرة اللغوية فإنه تطالعنا نصوص كثيرة ، نجتزىء منها بنصين : أحدهما للسيرافى ، والآخر للشريف المرتضى .

يقول السيرافى ، من سياق مناظرته لمتى بن يونس : « وإذا قال لك آخر : كن نحويًا لغويًا فصيحا ، فإنما يريد : افهم عن نفسك ما تقول ، ثم رُمْ أن يفهم عنك غيرك ، وقدّر اللفظ على المعنى ، فلا ينقص عنه ؛ هذا إذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به . فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد ، فاجْلُ اللفظ بالروادف الموضحة ، والأشباه المقرّبة ، والاستعارات الممتعة ، وسدّد المعانى بالبلاغة ؛ أعنى : لوِّح منها شيئا حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظُفر به على هذا الوجه عزّ وجلّ وكرُم وعلا ؛ واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمترى فيه ، أو يُتعَب فى فهمه ، أو ينزح عنه لا غتماضه »[46] .

وأما الشريف المرتضى فيقول : « إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه فى كلامه التحقيق والتحديد ؛ فإنّ ذلك متى اعتُبر فى الشعر بطل جميعه » ثم يقول : إن « كلام القوم مبنىّ على التجوّز والتوسّع والإشارة الخفيّة ، والإيماء على المعانى تارة من بُعدٍ وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم » . ثم يضيف « ومن شأنهم أيضا إذا أرادوا المبالغة التامّة أن يستعملوا مثل هذا . . . وإنما أتوا بألفاظ المبالغة صنعةً وتأنّقا ، لا لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقا ، بل ليفهم منها الغاية المحمودة ، والنهاية المستحسنة ، ويترك ما وراء ذلك »[47] .

ومن السهل على قارىء النصين أن يدرك فى سهولة الصفات التى تنتمى إلى كلٍّ من المستويين ، فـ (تقدير اللفظ على المعنى) ، و(تحقيق الشىء على ما هو به) عند السيرافى ، و (التحقيق والتحديد) عند المرتضى ، وما يمكن أن نضيفه إلى ذلك من كلام نقاد آخرين مثل (تحقيق اللفظ على المعنى) عند الرمّانى[48] ، أو (وضع الأسماء على المسميات) عند ابن الأثير[49] ، كلها تشير إلى خاصة الدقة والضبط والتحديد فى اللغة العادية ، فيُستخدم اللفظ بمعناه الحقيقى ، ويُختار بالمقدار الذى يلزم لأداء المعنى ، ويراعى فيه كل قواعد التركيب المعتمدة ، ويمتنع التجوّز بمختلف صوره .

وعلى العكس من ذلك صفات المستوى الأدبى ؛ فهناك (فرْش المعنى) ، (وبسط المراد) ، و (جلاء اللفظ بالروادف والأشباه والاستعارات) ؛ وهناك (التلويح) ، بمعنى الإخفاء والغموض ؛ وهناك الشرح والإيضاح ؛ وكل ذلك عند السيرافى ؛ وهناك (بناء الكلام على التجوّز والتوسّع) و (الإشارة) و (الإيماء) و (المبالغة) عند المرتضى . وهى صفات دالّة بنفسها على طبيعة الحريّة التى تكون عليها العبارة الأدبية ، سواء فى اختيار المفردات أو فى طرق التركيب .

***

ذلك هو المدى الذى انتهى إليه النقد ـ من منظور لغوى ـ فى الإقرار بخصوصية النص الأدبى أو المستوى الفنى من اللغة ، وذلك فى مقابل المستوى الآخر ـ المستوى العادى فى الاستعمال اللغوى .

وهنا يأتى الحديث عن الدور الخاص بتصور النقد لطبيعة العلاقة بين المستويين ، وربما أتى ـ ومن وجهة نظر النقد أيضا ـ دور الحديث كذلك عن طبيعة العلم القائم على دراسة كلٍّ منهما .

وقد لا يكون مفاجأة لنا أن نجد التداخل الذى لا حظناه من قبل بين تعريف الكلام وتعريف الشعر قائما فى الحديث عن طبيعة العلاقة بين المستويين من جهة ، وطبيعة العلاقة بين العلمين أو العلوم القائمة على دراستها من جهة ثانية .

ولقد ناقش المحدثون من الباحثين فى نظرية الأسلوب نوع العلاقة الممكن بين علم اللغة وعلم الأسلوب الأدبى ، واستنتج بعضهم أن فى الإمكان أن تكون علاقة علم الأسلوب الأدبى بعلم اللغة علاقة الجزء بالكلّ ، أو الفرع بالأصل ، وآثر آخرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة يعتمد على التوازى لا التداخل[50] . كما ناقشوا طبيعة العلاقة بين المستوى المعيارى من اللغة والمستوى الأدبى ، وما إذا كانت اللغة الأدبية تمثل نظاما مستقلا عن النظام المعيارى ، أو تمثل لونا خاصا من نظام اللغة العام[51] . وعلى الرغم من الميل إلى القول بأن اللغة الأدبية تمثل تكوينا مستقلا ، فإن أحداً لم ينكر الترابط الوثيق بين المستويين ؛ فقد صرح أحد كبار لغويّى مدرسة براغ بأن « اللغة القياسية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف Distortion المتعمد للمكونات اللغوية للعمل من أجل تحقيق هدف جمالى . . . إن انتهاك violation قواعد اللغة القياسية ، الانتهاك المطّرد systematic هو ما يجعل الاستخدام الشعرىّ للغة ممكنا ؛ وبغير هذه الإمكانية لا يكون هناك شعر»[52] .

ويكشف حديث النقاد العرب عن إدراك واع لهذا التداخل الحتمى ، سواء بين العلمين القائمين على دراسة المستوى المعيارى والمستوى الأدبى ، وهما علم اللغة ـ أو علومها ـ وعلم الشعر ، أو النقد ، أو بين هذين المستويين نفسيهما من مستويات الأداء اللغوى .

وفيما يتعلق بالجانب الأخير - أعنى العلاقة بين المستوى العادى والمستوى الأدبى - تصوّر النقد العربى هذه العلاقة على أنها علاقة أصل بفرع ، وتبلورت صفات الأصل فى قدمه ، أو سبقه على الفرع ، ثم فى عرفيته وعمومه ، فى مقابل فردية الفرع وخصوصيته ، وأخيرا فى مثالية الأصل وكماله ، وانحراف الفرع أو جنوحه عن هذه المثالية .

ويمكن اختبار الخاص بملاحظتهم لهذه الصفات - مجتمعة أو متفرقة - فى كثير من موضوعات الدرس اللغوى والنقدى ، كحديثهم عن فكرة الوضع ، أو فكرة التوقيف بين الإفراد والتركيب ، وكحديثهم فى ظاهرة الإعجاز البلاغى للقرآن ، وموقع هذا الإعجاز بين الإفراد والتركيب أيضا ، وكذلك حديثهم عن الظاهرة الأدبية انطلاقا من نظرية الصنعة ، ومقارنة الأدب بعدد من الصناعات والفنون ، كالصياغة والنجارة والنسج والتصوير ، والفرق بين ما ينتمى إلى موضوع الصنعة أو مادتها أو آلاتها وأدواتها ، وما ينتمى إلى حيّز الصورة أو المنتج النهائى . فالمفردات - مثلا - سابقة على التركيب ، وهى عرفية اصطلاحية ؛ أما التركيب فلاحق عليها . ثم إنه على مستويين : مطلق التركيب ، والتركيب على نحو مخصوص ؛ والأول خاضع لمواضعات اللغة ، ومواضعات النحو على وجه الخصوص ففيه العرفية والشيوع ، وفيه السبق أيضا ؛ والآخر يصدر عن إبداع الأديب ؛ ففيه الخصوصية والتفرد ، واللحوق أيضا[٥٣] . والقرآن معجز بنظمه وتأليفه الذى هو سمة حادثة بنزول القرآن ، وليس بمفردات ألفاظه الموجودة من قبل ، والمتداولة بين الناس[٥٤] . ومادة الصناعة خلاف صورتها ؛ فالمادة سابقة ، والصورة لاحقه ، والمادة عامة شائعة ، والصورة خاصة مبتكرة ؛ فهى فى الصناعة محور عمل الصانع ، وفى الأدب محور إبداع الأديب . والآلة والأداة كلتاهما غير المنتج النهائى للصنعة ؛ فالآلة سابقة ، وهى - فى الأدب - مجموعة من المعارف المتاحة ؛ فهى عامة وشائعة بين الناس ، وممكنة للجميع ؛ والمنتج النهائى خاص بصانعه ؛ لأن الصنعة - أو الصورة - عرَض يحدثه الصانع فى المادة الموجودة سلفا ، وباستخدام الأدوات والآلات المتاحة[٥٥] . ويكفى أن نتذكر أن البلاغيين قد نظروا إلى ظواهر الاستعمال البليغ فى اللغة على أنها (أعراض) أو (أحوال) تطرأ على أصول المواضعات اللغوية ، سواء فى الدلالة أو التركيب[٥٦] .

وكلامهم عن الحقيقة والمجاز يكشف عن تمثلهم لهذه الصفات الثلاث ؛ فالحقيقة ، أو الاستعمال الحقيقى - وهو خاصة المستوى العادى فى نظرهم - يمثل الأصل ، وهو سابق على المجاز الذى هو الفرع ، والذى يمثل خاصة المستوى الأدبى . ثم إن الحقيقة عرفية اصطلاحية (بصرف النظر عن كونها نتيجة للتوقيف أو التواضع) ، وذلك فى مقابل فردية المجاز وخصوصيته ؛ لأنه نتاج لقرائح الأدباء . ومن ثم فالحقيقة يقاس عليها ، والمجاز لا يقاس عليه . كذلك فإن « تقدير اللفظ على المعنى » ، أو « تحقيق الشىء على ما هو به » ، أو « التحقيق والتحديد » ، مما يمثل سمة الاستخدام العادى ، إنما يكون بمراعاة قواعد النظام المعيارى . وهذا مسلك يقابل كل ما قال به النقد العربى على مستوى النظر ، واحتفل به على مستوى التطبيق ، من صور الخروج فى العبارة الأدبية على قواعد هذا النظام ومقرراته ، على نحو ما هو مضمّن فى معانى مصطلح (المجاز) ذاته ، ومعانى مصطلحات أخرى مثل (التوسّع) أو (شجاعة العربية)[٥٧] .

أما بالنسبة للعلاقة بين علوم اللغة والنقد ، أو بين علم اللغة بكل مشتملاته وعلم الشعر ، فيطالعنا نصّ الجاحظ الشهير : « طلبتُ علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلاّ إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلاّ ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ، ومحمد بن عبد الملك الزّيات »[٥٨] .

لماذا لم يظفر الجاحظ بعلم الشعر عند الفريق الأول ؟ الجواب فى تساؤل يطرحه الصّولى : « أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون منها ؟ »[٥٩] .

والجواب الذى ينتظره الصولى مضمّن فى تساؤله الذى يحمل معنى الإنكار لأنْ يكون فى مقدور أصحاب النحو والغريب أن يحكموا على الشعر . وهذا يستتبع أيضا سؤالا عن السبب فى عجز هؤلاء عن هذا الحكم ؛ وهو سؤال يجد الجواب لدى البغدادى فى (قانون البلاغة) : إن « النقد والعيار غامضان ؛ وهما صناعة برأسها ، وهى غير العلم بغريب الشعر ولغاته ومعانيه وإعرابه »[٦٠] .

وقد يكون جواب ابن الأثير أوضح : إن « أسرار الفصاحة والبلاغة لا تؤخذ من علماء العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية . . وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها »[٦١] . والسبب : أن « فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب »[٦٢] ، ومن ثم فإن « النحاة لا فُتيا لهم فى مواقع الفصاحة والبلاغة ، ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم نحاة »[٦٣] .

وظاهر النصوص السابقة يوحى بتأكيد الفصل بين كل من علم اللغة - أو علومها - وعلم الشعر أو النقد ، أو هو - على الأقل - يوحى بالتوازى بينهما ، واستقلال كل منهما عن الآخر . غير أن هذا الفهم غير دقيق ؛ فهذه النصوص فى حقيقة الأمر لا تحمل سوى معنى عدم كفاية كلٍّ من النحو والغريب والتصريف للحكم الفنى على لغة الشعر ، ليبقى للقضية وجه آخر هو ما إذا كان فى مقدور الناقد - أو صاحب علم الشعر - أن يستغنى عن معرفة هذه العلوم . وهنا يطالعنا نصّ من قدامة :

« العلم بالشعر ينقسم أقساماً ؛ فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه .

وقد عُنى الناس بوضع الكتب فى القسم الأول وما يليه إلى الرابع . . . ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ؛ وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة ؛ لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى محتاجٌ إليه فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر »[٦٤] .

هذا النص من شأنه أن يعدّل من حكمنا المتعجل على ظاهر النصوص السابقة ؛ فهو لا يُخرج علوم الغريب والنحو واللغة من مشتملات علم الشعر ؛ إذ جعل هذه العلوم أقساماً داخلة فى إطار

هذا العلم ؛ ومن ناحية ثانية نراه يصرّح بأن هذه العلوم محتاجٌ إليها فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر .

و(النثر) فى هذا السياق معناه : الكلام العادى . ومعنى ما ذهب إليه قدامة أن المعرفة بالغريب والنحو والمعانى لازمة لكل من الشعر والكلام العادى(٦٥) ، وأنها كافية فى هذا الأخير ، لكنها غير كافية بالنسبة للشعر ؛ إذ تبقى هناك معرفة الجودة والرداءة .

وهذا ما يمكن فهمه من نص آخر لابن الأثير ؛ فالنحوى وصاحب علم البيان « يشتركان فى أن النحوىّ ينظر فى دلالة الألفاظ على المعانى من جهة الوضع اللغوى ، وتلك دلالة عامة . . وصاحب علم البيان ينظر فى فضيلة تلك الدلالة ، وهى دلالة خاصة ، والمراد بها أن يكون الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن . وذلك أمر وراء النحو والإعراب . . ومن هاهنا غلط مفسّرو الأشعار فى اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة »(٦٦) .

ومعنى أن (الدلالة الخاصة) التى يهتم بها عالم البيان أمرٌ وراء النحو والإعراب ، وكذلك معنى وصف شارحى الأشعار بالغلط لاقتصارهم على شرح المعانى والكلمات دون الكشف عن أسرار الفصاحة والبلاغة ـ معناه أن علم اللغة أو علومها على المستوى المعيارى ـ التى هى شركة بين الكلام العادى والشعر (اللغة الأدبية) ـ غير كافية فى بحث هذا المستوى من اللغة ، غير أنها فى الوقت نفسه لازمة لهذا البحث . ومن هنا كان حديث قدامة عنها بوصفها أقساماً من علم الشعر ، وكان حديث ابن الأثير عن التداخل بين عمل النحوى وعمل صاحب علم البيان . وحتى ذلك النص الذى أُثِرَ عن الجاحظ ـ مع ما فيه من شبهة المجاملة لأدباء الكتاب ـ يمكن حملهُ على محمل أن الأخبار والغريب والنحو مجرّد أجزاء من علم الشعر الذى طلبه لدى اللغويين فى عصره ، فلم يظفر إلاّ بمن يعرف الغريب ومن يعرف النحو ، دون بقية المعارف المكملة للعلم بالشعر ؛ وهو ما وجده ـ بحسب دعواه ـ عند أدباء الكتاب .

ومن هنا تبدو حصافة القدماء من النقاد فى تأكيدهم أهمية الثقافة اللغوية العميقة لكلٍ من الأديب والناقد ، فكان ما قدموه تحت أسماء مثل (أدب الكاتب) أو (أدب الكتاب) أو (أدوات الشعر)(٦٧) . أو (آلات علم البيان وأدواته)(٦٨) ؛ وهى آلات عمادها ـ إلى جانب كثير من ضروب الثقافة العامة ـ المعرفةُ باللغة والنحو والتصريف ، بل إن المتأخرين من البلاغيين قد أوجبوا هذه المعرفة ضمن شرط الفصاحة الذى تطلبوه فى بلاغة الكلام ، والذى أرجعوا المعايير فيه إلى عدد من العلوم ؛ منها : الأصوات ومتن اللغة والتصريف والنحو .

ومؤدى هذا أن مشتملات علم الشعر ـ أو علم النقد ـ تتضمنّ كل ما يلزم لدارس الكلام العادى ، بالإضافة إلى ما تحتاجه خصوصية النص الأدبى وطبيعة غاياته .

بذلك تتحدد العلاقة بين علم اللغة وعلم الشعر ـ أو النقد ـ كما تحددت من قبل علاقة المستوى العادى بالمستوى الأدبى من اللغة . وإذا كان النقد العربى قد نظر إلى العلاقة الأخيرة على أنها ـ كما سبق القول ـ علاقة أصل (هو نظام اللغة العادية) بفرع (هو نظام اللغة الأدبية) ، فإنه ينبغى أن يكون مفهوما أن الفرع فى هذه المماثلة أشمل من الأصل ، وأن الأصل مضمَّن فيه ؛ إذ يشتمل الفرع على خصائص الأصل وزيادة . . نعم . . لأن النص الأدبى فى تصور النقاد العرب ـ بخاصة أصحاب النزعة البلاغية ـ مجالٌ لتوظيف عناصر اللغة أو ظواهرها التى تتعاون داخل السياق من أجل ملاءمة الموقف ، سواء ما جرى من هذه الظواهر على أصل الاستعمال أو خالف هذا الأصل .

وهذا هو مفتاح الخصوصية ـ والتعقد أيضا ـ فى النص الأدبى ، وهو ـ فى الوقت نفسه ـ دليل على صدق التصوّر الذى تبناه النقاد لطبيعة العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد ، فلم تُتصوَّر هذه العلاقة على أن الثانى جزء من الأول ، أو حتى موازٍ له ، بل على أن علم اللغة جزءٌ من علم النقد ، على أساس أن العلم الأخير يضم كل مشتملات العلم الأول وزيادة ، وهذا ما يجعل علم اللغة قاصراً عن الوفاء بكل متطلبات درس الشعر ، أو درس الأدب عموما .

وهذا ـ فيما يبدو ـ هو السبب فى ثورة الشعراء واعتراضهم على تدخل اللغويين بالحكم على أشعارهم ، معلنين أن هؤلاء اللغويين لا يصْلحون ـ بوصفهم هذا ـ للحكم على الشعر ، لا من حيث هو نصوص لغوية عادية ، بل من حيث هو نتاج فنى له خصوصيته(٦٩) . وكأن النقد العربى ـ وقد رأى فى النص الأدبى مستوى لغويا متميّزا ـ استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوى المعيارى كافيا فى نقده ، كما استبعد أن يكون النحاة واللغويون نقاداً ، فى الوقت الذى اشترط فيه أن يكون العلم بكل فروع اللغة مجرّد جزءٍ من المكونات الثقافية للناقد .

وهذا ما نجد الأخذ به ـ صراحة أو ضمنا ـ عند أصحاب الاتجاه البلاغى على التحديد ، على نحو يؤكد أن هذا الاتجاه لم يكن وليد نزعة إلى الجمود والعقم كما أُشيع عنه كثيرا ، بقدر ما كان صادراً عن رغبة واعية فى الوصول إلى أسس موضوعية يحتكم إليها الناقد فى تعامله مع النص الأدبى ، بريئا من سيطرة الانطباع ومن المعايير الأخلاقية ؛ وهى المعايير التى ساد الاحتكام إليها قبل ظهور هذا الاتجاه ، والتى كان من نتائجها كثرة الحديث فى تاريخ الأدب إذا قورن بالحديث عن الأدب نفسه (وهذا ما نلاحظه عند ابن سلاّم ـ مثلا) ، كما كان من نتائجها الاحتكام فى تقدير النص واختياره إلى عوامل بعيدة عن الأدب ، مثل زمن القائل ـ فيما رأى البعض ـ أو مكانته الاجتماعية ، أو مدى الصدق أو الكذب فى قوله ، أو مدى تناقض كلامه أو اتّساقه بعضه مع بعض . . إلى غير ذلك من المعايير التى وقف عندها ناقد أخلاقى مثل ابن قتيبة .

وإذا كان من الممكن أن نجد عند ناقد كقدامة علامة بارزة على طريق التأصيل لهذا الاتجاه ـ مع عدم إغفالنا لما سبقه من محاولات ـ فإن من المناسب أيضا أن نتذكر الكثير من الجهود التى بذلها القائمون

على الدرس اللغوى فى مختلف فروعه ، بخاصة ما تعلّق منها بالنص القرآنى ؛ فهذه الدراسات فى مجموعها تشكل - إلى جانب المؤلفات البلاغية المعروفة - أساساً صالحا لدراسات عربية متجددة فى الأسلوب ؛ وبذلك تلعب دورا لعله يفوق بكثير ذلك الدور الذى لعبته البلاغة اليونانية القديمة بالنسبة للدرس الأسلوبى الحديث عند الأوروبيين .

الهوامش :

(١) على سبيل المثال ، تراجع صفحات ١٠٧ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ من كتاب (دلائل الإعجاز) بتحقيق الأستاذ محمود شاكر ط مكتبة الخانجى ١٩٨٥ .

(٢) (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) لياقوت الحموى ٢٠٧/٨ ط رفاعى .

(٣) هذا التعريف وارد فى ألفية ابن مالك ، وقد دارت حوله - كما هو معروف - كثير من الشروح ، يراجع مثلا : شرح ابن عقيل ١٣/١ بتحقيق الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد .

(٤) (النحو الوافى) للأستاذ عباس حسن ١٥/١دار المعارف .

(٥) (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر ١٧ ، بتحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجى :

(٦) المرجع السابق .

(٧) اقتصر ابن طباطبا فى تعريف الشعر على عنصرين هما (الكلام) و(النظم) ، وكأنه باستخدام مصطلح (الكلام) قد استغنى عن ذكر (المعنى) ، إذ هو داخل فى تعريف (الكلام) عند النحاة ، كما يبدو أنه استخدم مصطلح (النظم) بمعنى يشمل الوزن والقافية . يراجع (عيار الشعر) .

(٨) (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحى ٥/١ بتحقيق محمود شاكر .

(٩) (الكتاب) لسيبويه ١٧/١ ، ١٣ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، على التوالى . ط . هيئة الكتاب بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون .

(١٠) (الكتاب) ٢٦/١ .

(١١) شرح السيرافى على (كتاب) سيبويه ، مخطوط بمكتبة جامعة القاهرة رقم٢٦١٨٢ .

(١٢) (زهر الآداب) للحصرى ٥/٣ بتحقيق الدكتور زكى مبارك - مصر ١٩٢٥ ، منهاج البلغاء ١٤٣ بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - تونس ١٩٦٦ .

(١٣) يراجع فى هذا بحث لـ ما نفريد بيرفيش ، M. Bierwisch بعنوان : علم الشعر واللغويات ؛ Poetics and Linguistics P 97. ؛ كما يراجع بحث جان موكاروفسكى بعنوان اللغة المعيارية واللغة الشعرية Standard Language and Poetic Language والبحثان منشوران فى كتاب D. C. Freeman بعنوان : Linguistics and Literary Style .

(١٤) شرح الصفار الفقيه على كتاب سيبويه ، وارتشاف الضَّرَب ، (نقلا عن لغة الشعر فى تناول النحاة) ، مجلة الثقافة عدد ١٥سنه ١٩٧٤ ص٩٣ .

(١٥) (الخصائص)لابن جنى ٣٢٣/١ ، ٣٢٤ بتحقيق محمد على النجار ، ط دار الكتب المصرية ، مصر - ١٩٥٢ - ١٩٥٦ .

(١٦) (الأشباه والنظائر) للسيوطى ٢٠٧/١ بتحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية - مصر ١٩٧٥

(١٧) الخصائص ٦٠/٣ ، ٦١ .

(١٨) (الخصائص) ٣٩٢/٢ ، ٣٩٣ .

(١٩) يراجع (نظرية اللغة فى النقد العربى) ، عبد الحكيم راضى ، ص٥٥ ، مكتبة الخانجى - مصر ١٩٨٠ .

(٢٠) الخصائص ٤٠٣/٢ .

(٢١) (الوساطة بين المتنبى وخصومه) ، على بن عبد العزيز الجرجانى ؛ ص٤٥٠ ، ٤٥٢ ، تحقيق البجاوى وأبى الفضل ، دار إحياء الكتب العربية - مصر .

(٢٢) (نظرية اللغة فى النقد العربى) ، ٥٧ .

(٢٣) (القزاز القيروانى ، حياته وآثاره) المنجى الكعبى ١٤٨ ، تونس - ١٩٦٨ .

(٢٤) (خزانة الأدب) للبغدادى ، ٣٣/١ ، ٣٤ تحقيق عبد السلام هارون - مصر - ١٩٦٧ ، (الضرائر) للآلوسى ٧ ، ٨ - المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١ .

(٢٥) (الأشباه والنظائر) ٢٩/١ ، (الضرائر) للآلوسى ٨ .

(٢٦) المقصود هنا مراعاتهم لضروب الصنعة الفنية فى غير الشعر - كالكلام المسجوع مثلا - وعدها من باب القيود التى يسعى الأديب إلى التغلب عليها . يراجع : شرح السيرافى على كتاب سيبويه ، حيث يذكر أنهم « قد شبهوا الكلام المسجَّع - وإن لم يكن موزونا - بالشعر » ؛ ويذكر ابن عصفور أن فى النثر أيضا ضرورة (يسميها ضرورة النظم) ، يراجع (ضرائر الشعر) ص٣ ، ٤ نسخة على الآلة الكاتبة بتحقيق السيد إبراهيم محمد .

(٢٧) (التنبيه على حدوث التصحيف) لحمزة الأصبهانى ٩٧ ، ٩٨ .

(٢٨) (المقابسات) لأبى حيان التوحيدى ص١٧٠ . تحقيق وشرح : حسن السندوبى ط ١ سنة ١٣٤٧هـ .

(٢٩) (البيان والتبيين) للجاحظ ١٦١/١ ، ١٦٢ . تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الخانجى - القاهرة .

(٣٠) (النكت فى إعجاز القرآن) للرمانى - ص٧٠ ضمن (ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) - دار المعارف ط ٢ - ١٩٦٨

(٣١) (الصناعتين) لأبى هلال العسكرى ص١٦ . تحقيق البجاوى وأبى الفضل - مصر - ١٩٧١ .

(٣٢) (البيان والتبين) ١١٣/١

(٣٣) المرجع السابق ٧٥/١

(٣٤) المرجع السابق ٧٦/١

(٣٥) البيان والتبين) ٢١٢/١ والعنوان المشار إليه هو « وقالوا فى حسن البيان وفى التخلّص من الخصم بالحق والباطل ، وفى تخليص الحق من الباطل . . . » .

(٣٦) (النكت) للرمانى ١٠٦ ، ١٠٧

(٣٧) (تحرير التحبير) لابن أبى الإصبع المصرى . ص٤٩٠

(٣٨) (الإحكام فى أصول الأحكام) لابن حزم ، ٣٩/٣ . ط ١ ، مكتبة الخانجى ١٣٤٥هـ .

(٣٩) (كتاب العبارة) لابن سينا ص٢ تحقيق محمود الخضيرى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠

(٤٠) (المزهر) للسيوطى ٣٥/١ ، ٣٦ ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية - مصر .

(٤١) (المحصول فى علم الأصول) لفخر الدين الرازى ١١٧ تحقيق : طه جابر فياض العلوانى - رسالة دكتوره على الآلة الكاتبة١٩٧٢ .

(٤٢) (المزهر) ٣٧/١ ، ٣٨ .

(٤٣) (المحصول) ١٧٦ .

(٤٤) (المحصول)١٨٧ .

(٤٥) (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير ١٩/١ - ٢١ ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد - مكتبة مصطفى الحلبى - مصر ١٩٣٩

(٤٦) (الإرشاد) لياقوت ٢٢١/٨ ، ٢٢٢ .

(٤٧) (أمالى المرتضى) ٩٥/٢ ، ٩٦ .

(٤٨) (النكت) للرمانى ٧٠ .

(٤٩) (المثل السائر) ٦٧/١ .

(٥٠) (علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة) صلاح فضل ، مجلة فصول ، م ٥ ع١ص٥٦ .

(٥١) M. Bierwisch: Poetics and Linguistics P. 107.

(٥٢) J. Mukarovsky: Standard Language and Poetic Language, P 42.

(٥٣) فى لحوق التركيب ، الذى هو محور المزية فى الكلام ، ونتاج العمل الذهنى للأديب على المفردات التى هى نتاج المواضعة والاصطلاح السابق . يراجع : دلائل الإعجاز ٨٨ ، ٩٢ ، ٢٥٢ ، ٣٦٧ ، المثل السائر ١٤٩/١ ؛ مفتاح العلوم للسكاكى ط ١ مصر ١٩٣٧ ؛ الأسس الجمالية فى النقد العربى لعز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربى ص٢٣٩ .

(٥٤) فى تعلق صفة الإعجاز القرآنى بما هو غير اصطلاحى من صفات التأليف والتركيب - مما استحدث بنزول القرآن ، ورفض تعلق الإعجاز بالمفردات الموجودة من قبل بحكم الاصطلاح والمواضعة . يراجع : الحيوان للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ١، ١٣٥٧هـ ٩/١؛ النكت للرمّانى ٧٥ ، ١١١ ؛ إعجاز القرآن للباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ١٩٥٤ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٥١ ، الدلائل ٣٥٧ ، ٤٥٣ . المثل السائر ١٤٥/١ ؛ نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز للفخر الرازى - مطبعة الآداب - والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧هـ ص١٣ ؛ الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ٩/٤ .

(٥٥) فى القول بأن الشعر يكون فى الصورة المتمثلة فى النص بتركيبه وأوزانه وقوافيه - لا فى مفردات الألفاظ أو المعانى - التى هى المادة للشعر ؛ وذلك قياسا على الصناعات ، يراجع : نقد الشعر ص٣ ،٤ ؛ سر الفصاحة ٨٢ - ٨٤ . دلائل الإعجاز ٢٥٥ ، ٤٣٠ . وفى مقارنة مباشرة بين عمل الأديب وعمل صانع العقود يراجع نص على لسان أبى على مسكويه فى (الهوامل والشوامل) لأبى حيان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥١ص٢١ - ٢٣ . وفى التفرقة بين الصناعة وأدواتها يراجع نص للبغدادى فى (قانون البلاغة) - ضمن (رسائل البلغاء - ص٤٠٦

(٥٦) فى النظر إلى ظواهر الاستعمال البليغ على أنها (عوارض) أو (أحوال) تطرأ على المواضعات اللغوية السابقة على هذه العوارض ، يراجع : الخصائص ٤٤٤/٣ ، الدلائل ٣٦٥ ؛ (جوهر الكنز) لنجم الدين ابن الأثير الحلبى ؛ تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف ص٤٧ ؛ (الطراز) ليحيى بن حمزة العلوى مطبعة المقتطف ١٩١٣ ،١٨٠/١ ؛ ١٨٣ ؛ (مواهب الفتاح) للمحقق المغربى ٢٧٣/١ ، ٢٧٤ - ضمن شروح التلخيص .

(٥٧) فى اصطلاحية الحقيقة وعرفيتها فى مقابل فردية المجاز وخصوصيته ، يراجع : الخصائص ٤٤٧/٢ ؛ وأسرار البلاغة (تحقيق ريتر - استانبول ١٩٥٤) ص٣٢٤ ، ٣٢٥ . والمحصول للرازى ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢٦٢ ؛ ومفتاح العلوم ١٦٩ ؛ والمثل السائر ٦٧/١ ؛ والطراز ٦٤/١، ٦٥ ؛ و(نهاية السول فى شرح منهاج الأصول) للإسنوى - المطبعة السلفية ١٣٤٣ ، ١٧٩/٢ . وفى تصورهم لسبق الحقيقة التى هى الأصل على المجاز الذى هو الفرع يراجع : أسرار البلاغة ص٣٣٠ والمثل السائر ٦٣/١ والمزهر ٣٦١/١ . وفى النظر إلى أساليب المجاز على أنها عدول عن المثال أو النمط الذى تمثله الحقيقة ، يراجع : الحيوان ٣٢/٥ ، فقه اللغة للثعالبى ٣٦٧ ، الخصائص ٤٤٦/٢ ، البرهان للزركشى ، ط١ - دار إحياء الكتب العربية ،٢٩٩/٣ .

(٥٨) (العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده) لابن رشيق ١٠٥/٢ ، ونضرة الإغريض ٢٣٣ .

(٥٩) أخبار أبى تمام للصولى١٢٧ .

(٦٠) (قانون البلاغة) لأبى طاهر البغدادى ص٤٦٨ - ضمن رسائل البلغاء .

(٦١) المثل السائر ٢٨٨/١ .

(٦٢) المثل السائر ٣٨٣/١ .

(٦٤) نقد الشعر ١٥ .

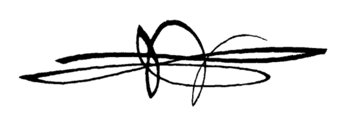
(٦٥) ذهب إلى هذا الرأى صاحب (نضرة الإغريض فى نصرة القريض) ص١٣ ، وسبق أن قال به - من قبل - قدامة فى نقد الشعر .

(٦٦) المثل السائر ٦/١ ، ٧ .

(٦٧) عيار الشعر لابن طباطبا ص٤ بتحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام - المكتبة التجارية١٩٥٦ .

(٦٨) المثل السائر ٧/١

(٦٩) تراجع فى هذا المعنى أخبار عن بشار والبحترى وغيرهما فى : إعجاز القرآن للباقلانى ١٧٧ ؛ وحلية المحاضرة للحاتمى ١٩٩ (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ؛ والإرشاد لياقوت ١٨٨/٨ ، ١٨٩



عن الصيغة الإنسانية للدلالة

مصطفى ناصف

١ - ربما يكون من المناسب أن نسأل عن فكرة الصدق ، كيف نظر علماء البلاغة إليها . ذلك أن هذه المسألة تعد أساساً نظرياً لملاحظات كثيرة ، ولكنها أحيطت بتفصيلات معقدة منذ البدء .

كان السؤال عن الصدق سؤالاً مبكراً في علم الكلام ، ولم تكن الإجابة عنه يسيرة . وقد اختلف الباحثون في تعريف الصدق اختلافاً واسعاً ، ولم يتركوا فرضاً من الفروض إلا طرحوه وتعلقوا به ؛ فمن قائل إن الصدق هو مطابقة الكلام للواقع ؛ ومن قائل إن الصدق مطابقة الكلام لاعتقاد صاحبه . ونشأ الخلاف بين التعلق بما يسمى الواقع وما يسمى باسم الاعتقاد ، وكان لابد لهم من الوقوع في هذين اللفظين الغامضين ، وليسا بأية حال أكثر وضوحا من لفظ الصدق . وكان الجاحظ الذي ألقى بأثقاله في مباحث اللغة العربية يذهب إلى رأي غريب ، زاعماً أن الصدق هو مطابقة الكلام للاعتقاد والواقع معاً .

ومن الصعب أن نعرف ها هنا في مقام مختصر الظروف العقلية التي أدت إلى الجمع بين الاعتقاد والواقع على هذا النحو . ولكن أهمية السؤال على كل حال ظهرت مبكرة في مباحث علم الكلام ، وانتقلت إلى مباحث اللغة ، وكان الأمر بين علم الكلام واللغة يسيراً أو قصير المدى ؛ فلسنا نعرف شيئاً من مباحث اللغة المهمة لم يتأثر بعلم الكلام . وهذه الملاحظة الواضحة مفيدة في هذا المجال ؛ ذلك أن السؤال عن الاعتقاد مثلا لا يستطيع المرء أن يسايره طويلاً دون أن يقع في الاضطراب . فما المقصود باعتقاد المرء ؟ وما المقصود بالواقع ؟ ألا يمكن أن يتغير الاعتقاد والواقع بين لحظة وأخرى ؟ ألا يمكن أن يكون الكلام مطابقاً لما يتمناه المرء أو ما يرى أنه واجب ؟

كان الباحثون يفزعون أحياناً من فكرة مطابقة الكلام للواقع دون اعتقاد صاحبه لأن ذلك مؤداه أن موقف الإنسان غير واضح ، وأننا لا نعلم إن كان كاذباً أو منافقاً ، خصوصاً إذا عرفنا أن كل الشكوك والمشاعر المرتبطة بمثل هذه الفئات ظلت قوية حادة ، لأسباب كثيرة لا داعي للكلام فيها . ويجب ألا نتردد كثيراً في أن نقول : إن السؤال عن الصدق كان رداً واضحا على الأزمة بين الفرد والمجتمع ، والأزمة بين الفرق والأحزاب ، والأزمة بين علماء الكلام وعلماء اللغة ، فضلاً عن الأزمة بين الفلاسفة من جهة ، وهؤلاء وأولئك من جهة ثانية .

وقد ظهرت أزمة الثقة مبكرة في العالم الإسلامي ، وتبلورت في حدة السؤال عن الصدق ، وأصبح الصدق كالجوهر ، قل أن يعرف أحد أين مكانه . هذه الظاهرة المثيرة للأسى انعكست آثارها في دراسة اللغة ، ولم يكد مجال البحث في اللغة يخلو من الانطباعات الناجمة عن الأزمة المشار إليها . وفي هذا الموضوع تفصيلات كثيرة ؛ ففي مجال الخلاف المبكر في الفلسفة ، وبحث النشاط اللغوي في الشعر وغيره ، ذهب الفلاسفة إلى أن الواقع لا يعرفه إلا الفلاسفة ، ولا يدركه الشعراء . كما ذهبوا إلى أن الشعراء قد يلمون بمسائل جزئية ، وأنهم قد يعتمدون على شيء من البراهين أو الاستدلال ، ولكن معظم الشعر في نظرهم لا يكلف أصحابه أنفسهم مشقة الالتزام بمطالب البراهين .

وساءت سمعة الشعر منذ القرن الثالث على الأقل ؛ وكانت هناك فئات غير قليلة تنظر إليه نظرة الريب ؛ وعُبِّر عن هذا الريب بطريقة نظرية ، واستعان المرتابون بكلام أرسطو في الفرق بين القياس الخطابي والقياس الاستدلالي الدقيق . وكانت هناك فئات كثيرة ترى أن صناعة المنطق هي التي تحدد القوانين التي تقوّم العقل ، وتسدد الإنسان نحو

الصواب . والشعر بهذه الحال لا يقوم بهذه الوظيفة ؛ ولذا هبطت قيمة الشعراء ، وظلت هذه النظرة ماثلة حتى فى أذهان الذين يدافعون عن الشعر ويلتمسون الطريق إلى فهمه .

فمنذ ابن المقفع إلى أبى هلال كان منظوراً إلى الشعر على أنه شىء ليس فى وسعه على الدوام أن يتشبث بالحق . ولو تشبث الشعراء بالحق لسكتوا . ومع ذلك فالذين يدافعون عن الشعر رأوا أن الحياة محتاجة إلى ما يقوِّم العقل ، أو محتاجة إلى نوع من النشاط يسعى فيه الإنسان نحو منافعه ومطالبه .

وهذا هو لباب فكرة البلاغة[1] .

ومن الغريب أن يوجد فى العالم الإسلامى فى وقت مبكر التنازع والخصام بين مظاهر الحياة العقلية ؛ وكان بعض المفكرين مثل أبى حيان التوحيدى وأبى سليمان المنطقى ، يذهبون إلى أن ما يصطنعه الكتاب والشعراء ينبغى ألا يكون له رسوخ فى القلب ، ولا ثبات فى العقل .

فماذا يكون الشعر إن لم يتمتع بهذه الصفات ؟ وإذا كانت الإجابة قاسية فإن إثارة السؤال والتشكك فيما نسميه بالصدق كان من المطالب الأساسية ؛ فلا يبدو ضمير المجتمع الإسلامى بمثل هذه اليقظة فى مقام آخر غير هذا المقام .

وينبغى ألا يُجرم الذين يهاجمون الشعر فى المجتمع الإسلامى من المخاوف الكامنة فى عقولهم ؛ المخاوف المرتبطة بمصير المجتمع ، وما يتعرض له من الداخل والخارج . كان هؤلاء المرتابون يرون أن كل وظيفة الشعر هى أن يخيِّل ما ليس صادقاً كأنه صادق . وللشعر فى رأى كثير من المحبين والكارهين حِيَلٌ متنوعة بعضها معروف وبعضها مجهول ؛ وبراعة الشعراء هى أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم أو فساد الرأى عندهم . فكيف تم لهم هذا ؟ وكيف استولوا على النفوس ؟ هذه هى أسرار الشعراء . ومن ثم شاع منذ القدم لفظ التخييل ؛ وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذى ينبغى أن يبحث عنه فى مكان ما ، ومهارة الشعراء فى أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض ، وقدرتهم على إيقاع النفس فى بعض الأحابيل .

هذه هى خلاصة الاتجاه إلى موضوع الشعر ، وخلاصة الصراع الذى كان يدور بحدة داخل المجتمع الإسلامى . كان صراعاً بين قوى البقاء وقوى الدمار ؛ وكان صراعاً بين التعلق بالواجب ، والجرى وراء المنافع ، أو صراعاً بين المبادىء والمصالح المتعارضة . وينبغى ألا يذهب حبنا للشعر إلى حد أن ننكر أهمية البواعث التى تقف وراء التشكك فى الشعر وقدرته على فهم مشكلات المجتمع .

وفى سبيل التوفيق بين أمرين أحدهما الاقتناع بأن الصدق ضيق الدائرة ، وأنه يعيش فى خارج الشعر غالباً ؛ والثانى هو الاقتناع بما للشعر من أثر فى النفوس ، بذلت محاولات كثيرة ؛ فقد أضيف إلى الشعر صفة السحر ، وصفة التخييل ، والاستغناء عن الصدق أيضاً .

ونحن نعلم أن شاعراً عظيماً مثل البحترى أدرك وطأة الصراع والهجوم على الشعر ، وتحلل الشعر والشعراء من الارتباط الدقيق الأمين ببعض المطالب ، فقال فى بيته المشهور :

كلفتمونا حدود منطقكم   والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

فما هذا الكذب الذى اضطر إليه البحترى ؟ هنا نجد الشعراء أنفسهم لا يستطيعون أن يزعموا لأنفسهم الصدق . وربما كان البحترى كما يقال واقعياً ، وربما كان يرى المجتمع الذى يعيش فيه محتاجاً إلى سياسة الشعراء ، وأساليبهم فى الاستخفاء .

وحينما يُلقى هذا الموضوع فى إطاره الاجتماعى تبدو أمامنا طوائف من المجتمع ، وقد عرفت وظيفتها المنكرة وتشبثت بها . وقد يقال إن هذه هى القوى المضادة فى داخل المجتمع الإسلامى . والخلافات العقلية تعكس فى بعض الأحيان صراعاً اجتماعياً ؛ ولا شىء يدل على هذا الصراع أكثر مما يدل عليه الكلام فى صدق الشعراء أو عجزهم عن أن يكونوا صادقين .

وكلما تطورت أمور المجتمع الإسلامى إلى سوء زاد اقتناع الناس بأن الشعر مملوء بالاحتيال ، وإن كانوا بعد ذلك يقولون إن تمويه الشعراء عذب فى بعض الأحوال . لكن الباحثين إذا تعرضوا لهذه المسألة يحصرون أنفسهم فى نطاق الخلاف العقلى ، ويذهبون فى هذا الإطار إلى أن الباحثين القدماء يسوون بين الشعر والخطابة ، أو يطبقون بعض كلام أرسطو فى الأقيسة الخطابية . ولكن الحدة فى إثارة الموضوع ، واجتماع معظم الباحثين فى المجتمع الإسلامى على أن الشعر يظهر ما ليس بحق كأنه حق ، كان موقعا نشأ تحت وطأة ظروف المجتمع .

— ٢

والمجتمع الإسلامى الذى بدأ كما نعلم بظاهرة دينية ، ثم تطور حتى وجد كثيراً من الثقافة ، سوف يؤول إلى كَيْدٍ يراد بمقومات المجتمع الأساسية .

ومن هنا نفهم الحدة التى صاحبت الكلام فى الصدق . وحينما كان المجتمع الإسلامى يتطور لم يكن ينسى نقطة البدء ، بل كان التطور مآله فى معظم الأحيان إلى نوع من الصدام بين القديم والحديث . ومن هنا دخل فى أعماق المجتمع قدرٌ من الزيف عن فكرة الثقافة الوافدة . وكان من الممتع فى هذه الظروف أن يرد الصدق إلى صفات النبوة ، أما صفات الشعر فليست إلا صفات عرضية ، استطاع الشعراء بإتقانها البعد عما ينبغى . وكان ضمير الباحثين يستريح حين يذهب إلى أن الصدق هو الكلام الذى ينصره العقل . وكان العقل أخاً للدين ؛ وكان الانتصار لحكم العقل هجوما فى الوقت نفسه على الثقافة التى نظر إليها على أنها أهواء .

كان بعض الباحثين يرون الشعر خطراً على المجتمع الإسلامى . وينبغى أن نذهب فى الصراحة إلى هذا الحد . ويظهر أن محاربة الشعر كانت ضرورة اجتماعية ، لكن صوت الشعراء وأصحاب بعض المصالح كان أعلى . لذلك ظهر فى علو صوتهم ما كان يضطرب فيه المجتمع الإسلامى من عدم التناسق والتآلف .

كان المفكر الإسلامى يرى - إذا أمكن الإجمال - ان النفس تنفعل انفعالا غير فكرى . والانفعال فى داخل الشعر فى نظر المرتابين لا يرتبط بما يسمى العقل ، وكذلك لفظ التخيل . ولم يجد هذا الانفصال من يرتابون فيه إذا استثنينا مواضع قليلة ، فقد ذهب

الفارابى إلى أن الاتصال بين العقل والانفعال ممكن فى أحوال خاصة هى أحوال النبوة .

فإذا وصلنا إلى فكرة النبوة أدركنا أعماق الأسباب التى أدت إلى الانفصال بين الصدق والانفعال . وعند طوائف كثيرة فى المجتمع الإسلامى لا يكون الانفعال صادقاً ألا فى حالات النبوة أو فى بعض حالات الشعور الصوفى . وفى خارج هذه الدوائر كان منظوراً إلى الانفعال بوصفه أمراً نفسانياً وليس أمراً فكرياً . وهذا ما يقوله ابن سينا ؛ فهو يصرح بأن النفس تذعن أو تنبسط من غير رَوِّية وفكر . ويلفت النظر أن ابن سينا لم يول اهتماما للإذعان والانبساط من حيث يمكن أن يصاحب الانفعال الروِّية والاختيار ، بل على الضد من ذلك ، كان هناك تناقض واضح بين فكرة الاختيار والتروى وفكرة الانفعال . ولم تذهب جمهرة الباحثين إلى أن الانفعال قد يكون فكرياً ، إذا استعملنا مصطلحهم . وها هنا يدخل لفظ التخيل ؛ أى أن قارىء الشعر يتوهم أنه ينفعل انفعالاً فكرياً ، ولكن هذا كله غير صحيح .

هذا هو التشكك فى وظيفة الانفعال وطبيعته ؛ وهذا هو أصل ما ذهبوا إليه فى موضوع التخيل ؛ هذا اللفظ المهذب الذى أوثر بدلاً من الكذب المباح . ولا يسع المرء إلا أن يسأل : لماذا ذهب معظم الباحثين إلى أن الانفعال فى خارج النبوة ودوائر الصوفية يعجز عن الرؤية ؟ هذه هى مشكلة المجتمع الإسلامى فى تطوره ومخاوفه لقد ظل يتشكك منذ وقت مبكر فى أمور الانفعال ، ويجعله تخييلاً وإيهاما أو نقصاناً فى الرؤية أو حماسة أو عصبية أو بلاغة . ولذلك كان معجم لفظ الانفعال من أشق المواد إذا روعى الإحساس التاريخى . وكان من المنظور أن يكون هناك طوران : الأول طور النهضة والثقة والبناء ، والثانى هو طور الاضمحلال والانحلال . وكان من المنظور أن يظهر لفظ التخييل فى الطور الثانى فحسب . لكن الذى حدث كان غير ذلك ؛ فحين ازدهرت الثقافة وتفتحت العقول وأعملت نشاطها فى كل شىء ، لم نكد نعدم الباحثين الذين يتشككون فى طبيعة الانفعال . ففكرة النهضة فى نظر علماء المسلمين لم تكن مرتبطة بالانفعال . ومن الممكن أن تثار هذه المسألة فى مقام آخر .

ومهما تكن الإجابة فقد حُصر الانفعال فى دائرة مظلمة . وكان الاعتقاد العام هو أن الانفعال لا يرى الضوء ولا قدرة له على التمييز . وهذا الاتجاه أدى إلى تخلخل فكرة الثقافة ؛ فهناك من يتشيع للعقل ، ومن يتشيع ضده ؛ ولكن هؤلاء ينتصرون للمنافع المتجددة ، ولا يرون أنه من الممكن أن تجتمع ملكات النفس فى إطار واحد . وظل هذا الانقسام الذى عملت فيه عوامل اجتماعية إلى أن ظهر أثره فى النظر إلى الشعر وخيال الإنسان ، وظل التوزع الشديد بين العقل والانفعال منظوراً إليه على أنه توزع بين الحقيقة والوهم ؛ أو بين الالتزام وعدم المبالاة ؛ أو بين الواجب والاستقلال ؛ أو بين المتناقضات التى لا يمكن أن تجتمع .

لقد تساءل بعض الباحثين إلى أى مدى كانت تنقص النهضة الإسلامية الوحدة الباطنية . ومظهر نقص الوحدة الباطنية التفريق بين ممالك يسيطر عليها قادة متخاصمون ، فبعضهم إلى الحق وبعضهم إلى الضلال ، دون أن يكون هناك ميل واضح إلى إدراك تجانس بين أشياء متفاوتة . ومن ثم فقدت الثقة كثيراً من مظاهرها . وهذه مأساة تقع فى مناطق أخرى غير مناطق البلاغة إذا أريد لها الدراسة المتكاملة .

٣ -

ونستطيع أن نفهم موقف البلاغيين من فكرة الانفعال حين ننظر فى بعض مباحثهم فى الدلالة .

ومن المعلوم أن هناك قسمين اثنين يسميان باسم الدلالة الوضعية ، والدلالة الالتزامية[٣] . وكان جمهور الباحثين يتصور أن الدلالة الأولى وضعها العرب وضعاً أو اتفقوا عليها اتفاقاً . وهناك هوامش على هذه الدلالة الأولى ؛ فإذا ربطنا بين إنسان والبدر كان فى هذا الارتباط ما يوضح مفهوم الانفعال أو مفهوم الدلالة الالتزامية . وقد قيل إن الدلالة الوضعية للفظ البدر هى الاستدارة والاستنارة . كانت الدلالة الوضعية على هذا النحو غاية فى البساطة ، أو كانت شيئاً محسوساً . ولكن الباحثين رأوا أن هذه الدلالة الوضعية لا تكفى لبحث الارتباط بين إنسان ما والبدر ، فذهبوا إلى شىء آخر غامض تماماً ، وسمّوه باسم التناهى فى الحسن .

كان هذا هو المقصود بالدلالة الالتزامية ؛ فالتناهى فى الحسن لازم « ومترتب » على المظهر المحسوس وهو الشكل المستدير المضىء .

وعلى هذا النحو مضى الباحثون . وأنت ترى دون عناء أن الدلالة الالتزامية هى ترجمة لفكرة المبالغة ؛ ومن ثم نستطيع أن نعرف كل ما يتيحه مفهوم الانفعال ، وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة الالتزامية ؛ تلك العلاقة التى تعرف فى عرفٍ أو تعرف فى طائفةٍ من اعتقادات الناس فى مجتمع ما .

مفهوم الانفعال إذن لا يتضح إلا من خلال النظر فى الدلالة الالتزامية ، والدلالة الالتزامية لها - كما رأينا - سياق عملى أو دعائى ؛ ومن ثم كانت النتيجة الأخيرة مطابقة للمزاعم السابقة . فإذا أردنا أن نقوِّم مفهوم الانفعال أو الدلالة الالتزامية فمن الواجب أن نميز بين الإعلان وفن الشعر . وقد يقال : إن الإعلان يحتاج فى بعض المجتمعات إلى نوع من ملاحظة الحدود ؛ ولكن ملاحظة الحدود فى مباحث الدلالة العربية غير واضحة ؛ وذلك هو ما نعنيه بقولنا إن الشعر يتحول فى أيدى الدارسين إلى بلاغة . نهاية الحسن إذن ترجمة لارتباط الانفعال بالغلو أو الإعلان .

وفى هذه الملاحظات لا نجد بين فكرة البدر وفكرة الإنسان علاقةً باطنية ؛ فهناك انفصال حقيقى بين الطبيعة والإنسان فى كل مستويات الدلالة التى يتحدث عنها الدارسون ، فإذا اختلط الإنسان والطبيعة كان هذا مجرد دعاية .

والحقيقة أن جمهور الباحثين فى الدلالات كانوا يرون - كما زعمنا - أن الانفعال لا يمكن من الرؤية . وكان الصوفية على العكس من ذلك يرون رأياً آخر ؛ كان الصوفية يقدرون أثر الانفعال فى المعرفة ونفاذها . وبعبارة أخرى واضحة كانوا يرون الامتزاج بين الإنسان والطبيعة عنصراً أساسياً فى الفهم . ولكن متفلسفى الدلالات - مع الأسف - كانوا يرون أن من أحبَّ شيئاً غفل عن عيوبه ؛ فارتبطت فكرة المحبة بالتحيز ، على حين ارتبطت فى الدوائر الصوفية بالرؤية والوضوح وتعويض النقص الناتج من المدركات العقلية البحت .

٤ ـ

فإذا كان الانفعال موضوعاً خليقا بالشك والاتهام أمكن أن ندرك على الإجمال النتائج السيئة المترتبة على ذلك فى فهم الأدب .

لقد ظل موضوع دلالة الألفاظ مضطرباً غير مقنع من الناحيتين النظرية والعملية . خذ مثلاً كلمة البدر السابقة ، وقد شاعت فى الشعر العربى ، وما من ناحية من نواحى الإدراك إلا وجدناها ترتبط بهذا البدر . فإذا رثى الشاعر شخصاً عظيماً استعان على فهم موقفه بالبدر ؛ وإذا أحس الشاعر نحو إنسان بالإجلال والبطولة استعان على فهم البطولة بالبدر أيضاً ؛ وإذا تحدث الشاعر عن الطبيعة كان البدر هو أشبه الأشياء بالملاك الذى لا يستغنى عنه ؛ ففى مجالات الإحساس الكبرى رأينا البدر يدخل فى نسيج الشعر مدخلاً أساسياً . ومع ذلك فإن الشراح عجزوا تماماً عن استيضاح جوانب هذا البدر ؛ ومظهر هذا العجز هو إغفال الانفعالات المتغايرة نحو موضوع معين .

ونستطيع أن نقول مثل ذلك فى كلمات أخرى كثيرة ذاعت فى الشعر العربى ، مثل البحر والأسد والنجوم والسيف والنهر والشمس . . . إلخ .

كانت صلة الانفعالات بما نسميه باسم الدلالة ، صلة إعلان لا أكثر . فإذا فهمنا هذه الملاحظة أمكن أن نرى أن كل ما يقال فى شرح مدلولات الألفاظ ، وبخاصة الألفاظ ذات الأهمية ، غير مقنع تماماً .

ومن الواضح أن ارتباط الإنسان بما نسميه باسم البدر قد يوصف وصفاً أسطوريا . ولكن ما فى الكلمات من أساطير كامنة لا يمكن الاعتراف به فى دوائر البحث التقليدى ؛ فالعقل النظرى هو السيد المطاع فى البحث عن الدلالة ، ويأتى بعده عرفٌ أو اعتقادات عملية فى مقام الإعلان الذى سمى أحيانا باسم التخييل . وها هنا نجد أن الانفعال لا يربط برباط حقيقى بين الإنسان وغيره ؛ وهذا واضح تماماً حينما نقرأ شروح الشعر . إذا اختفى شخص عظيم خيّل إلى الشراح أن اختفاءه يعنى على أحسن الأحوال أننا لم نعد نتمتع بآثاره على نحو ما كنا نتمتع بآثار البدر . وفى مقام المديح قد يقال إن البدر يعلو فى السماء كما يعلو شأن هذا الرجل أو ذاك . الانفعال إذن لا يؤدى إلى تداخل حقيقى ؛ فالبدر فى مكان والإنسان فى مكان ، وهما عالمان متميزان . ولذلك كانت النظرة إلى الانفعال نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر . ولا يستطيع المرء ان يقتنع بان ما يعنيه الشعراء لا يعدو قول البلاغيين بعلو المنزلة أو نهاية الحسن ، أو أنه مفيد فى تبديد بعض الشكوك إذا تسامى الشراح .

ومن البديهى أن وظيفة الانفعال لا تتضح إلا من خلال بحث التداخل بين الإنسان والطبيعة ؛ وهذا التداخل بمعزل عن النواحى العملية أو الاستنارة أو العلو والعظمة أو القوة والجمال . كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر ، وقد نشأت تحت وطأة الانفصال الرهيب الذى كان فى نظر البلاغيين حكماً من أحكام العقل .

هذه الألفاظ العامة تذكرنا بما يسمى فى النحو العربى باسم المصادر . والمصادر ألفاظ كلية أو مجردة . وقد فهم كثير من النحاة الألفاظ الكلية المجردة على أنها سابقة على الشىء المحسوس أو المعين ؛ والكلى سابق على الجزئى . فالشىء المحسوس الذى لا ينفصل عنه الإنسان انفصالاً تاماً فى بعض لحظات التأمل كان يسمى شيئاً جزئياً . وهذا الوصف نفسه يدل على أننا ننظر إليه من حيث هو وعاء أو إشارة إلى ذلك المفهوم المجرد الذى نسميه أحياناً مفهوماً كلياً ، فإذا كنّا فى مقام النحو سميناه مصادر .

الألفاظ المجردة العامة مثل الحسن أو نهاية الحسن أصول مبهمة ، ولكن ما نسميه باسم البدر لم يكن أكثر من مظهر لهذا المفهوم الكلى الغامض .

هذه هى أهم عناصر الفهم التقليدى الذى ينبغى أن ينال كل عناية ؛ فهناك مقولة سابقة اسمها الجمال ، والبدر لا يعدو أن يكون مظهراً لهذه المقولة .

وهكذا تذوب الأشياء فى ألفاظ مبهمة ، وتطارد الانفعالات بوصفها جزءاً أساسياً من هموم الإنسان ومراميه فى هذه الحياة .

إننا نفترض أن الشعراء أذكى من البلغاء ، ونفترض أن كثيراً من الشعر كان فوق مستوى شراحه ، والدليل على ذلك أننا ننظر إلى الألفاظ فى ضوء موقف إنسانى معين ؛ هذا الموقف يفسده استعمال مقولات الكلى والجزئى ، أو بعبارة أخرى يفسده العجز عن تصور موضوع الانفعال من حيث هو طاقة تمكن الإنسان مما لا يستطيعه سواه ؛ فالصلة الشخصية التى تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها فى شروح الشعر ؛ لأن الصلة الشخصية نوع من التمرد على فكرة الكليات التى تستوعب كل شىء .

إن ما بيننا وبين الطبيعة أجلّ من أن يفهم فى مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الشجاعة ، أو ما يدل على قريب من ذلك .

إن وجود الإنسان يظل ناقصاً أو مضطرباً حتى يتلمس الدخول فى عالم آخر غير عالمه ، أو يحيل هذا العالم الآخر إلى عالمه هو .

٥ ـ

ومغزى ذلك أن ما يسمونه باسم الدلالة الحرفية أو المباشرة كان يتصور تصوراً نحيفاً وضئيلا .

ولكن الباحثين ظلوا يعتقدون أن ما يسمى باسم الدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عما يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية ؛ وانفصلت الدلالتان الواحدة من الأخرى انفصالا غير مقبول عاد على كلتيهما بالفجاجة .

ويجب أن نتذكر ملياً هذه الملاحظة ؛ فالدلالة الحرفية عندهم ـ على الرغم من هذه الضحالة التى أصابتها ـ كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية .

وبيان ذلك أن يقال مثلا إن النار تشتعل فى جسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق ؛ وكذلك الشيب يأخذ فى الرأس ويسعى فيه شيئاً فشيئاً حتى يحيله إلى غير حالته .

وهذا هو المثال الذى ورد فى أعز الكتب المتخصصة فى النقد الأدبى ، أعنى كتاب الموازنة للآمدى . وتتضح فيه فكرة الاستعارة بكل ضمورها ، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوى عليه من سذاجة .

وفى هذا المثل نجد أن الدلالة الحرفية ـ وهى اشتعال النار إن صح هذا الوصف ـ فكرة معروفة وسابقة على حياة المشيب ؛ وليس ثم اختلاط طبيعى بين هذين العالمين ؛ فعالم اشتعال النار مستقل منذ البدء عن عالم المشيب .

وبعبارة أخرى إن ما نسميه باسم الطبيعة مثلاً يجب أن يكون مستقلاً عما نسميه باسم حياة الإنسان وتصوراته . لا أحد يقول فى أبحاث الدلالات فى التراث العربى إن عالم اشتعال النار لا يعرف إلا من خلال المشيب مثلا ؛ ولو قيل ذلك لبطل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول ، وانقلب النظام كله رأساً على عقب كما يقال . وبعبارة أخرى إن تفهم اشتعال النار مستقل مع الأسف عن مظاهر النمو أو التغير العضوى الحيوى للإنسان . ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء . ولكن كان من الطبيعى فى ظل فلسفة الدلالات الشائعة عصوراً طوالا أن يقال بسهولة جارفة : هذا ينتمى إلى الأشياء ، وهذا ينتمى إلى عقل الإنسان . ونتيجة لذلك لا يفهم كلا الموقفين فى ضوء صاحبه ، وليس يوجد بينهما تبادل فى الأخذ والعطاء .

هذه الوقفة ذات أهمية كبرى . إننا نقول بصراحة إن تصور الدلالات فى التراث العربى لم يكن ناضجاً . وليس أمامنا صعوبة كبيرة لنتذكر بعض المناسبات التى يستعمل فيها لفظ « اشتعال النار » . وسوف نجد بعض هذه المناسبات أكثر أهمية أو حيوية من بعض . وبعبارة أخرى إن مفهوم لفظ الاشتعال متغير وليس ثابتاً كما ادُّعِىَ كثيراً . ولكن أسلافنا أصروا على أن لفظ « اشتعل » له مدلول ثابت لا يتغير . وإذا كنا نريد أن نخلص لتجاربنا البسيطة فسوف نرى ما فى هذا الادعاء من غرابة لا يمحوها إلا طول إلفنا للمقررات المتداولة . وبعبارة تطبيقية : إن لفظ الاشتعال حينما يوضع فى سياقه الحقيقى ، سياق التجارب ، يكمن فيه ما يسمى باسم المجاز .

لنتصور رجلاً يصيح قائلا « النار النار ! » ؛ ففى هذه الحالة لا نستطيع أن نزعم أن فكرة اشتعال النار تحدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المعاجم أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة .

إن صيحة بسيطة تجعلنا نقول : إن لفظ الاشتعال تميز فى مدلوله عما يحدث إذا كان المدرس يشرح تجربة من تجارب الكيمياء قائلاً : ونشعل الموقد . وحينئذ لابد لنا أن نفترض أن الكلمات يكمن فى بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز ؛ ذلك أن قدماء الباحثين فى اللغة العربية لم يلتفتوا إلى الخصب الكامن فيما نسميه باسم الدلالة الوضعية أو الحرفية أو ما شاءت لهم التسمية .

هذا الخصب الكامن هو الذى يفوح فى استعمالات الاستعارة ، ويبقى كامناً فى بعض الاصطلاحات التى تخرج بحسب الاصطلاح المألوف عن وقار الاستعارة . ولهذا قلنا إن مفهوم الدلالة الحرفية كان نحيلاً ضئيلاً ، فضلاً عن مفهوم الدلالة الاستعارية ذاته .

إننا فى الموقف التقليدى لبحث الدلالة نرتكب الخطأ الذى سميناه باسم إهمال خصب الكلمات آناً ، أو إهمال العلاقة المتبادلة بين العقل والأشياء آناً آخر ؛ فالاشتعال عندما ينسب إلى شىء لا يكفى فى بيانه مثل ما ذهب إليه الآمدى .

إن نظرة بسيطة تجعلنا نقول إننا فى مواجهة قوة واعية مدمّرة تتضمّن نوعاً من الخصومة والهجوم ، وتحتاج بداهة إلى دفاع إن كان هذا الدفاع ممكناً . ولا يمكن أن تتضح هذه الفكرة البسيطة مادمنا فى أول الأمر نرى فى لفظ اشتعل هذا الرأى السطحى الساذج الذى يُعَنْوَن له باسم الدلالة الحقيقية ، وكأن الحقيقة ضامرة وهشة ولا إنسانية على نحو ما زعموا .

فى هذا المثل نجد لفظ «اشتعل» يعنى أن قوة من الداخل أصبحت خالصة لتدميره بعد أن كانت خالصة لنموه ؛ فنحن أمام قصة علاقة بين طرفين قامت فى الخفاء دون أن ينتبه إليها الإنسان ، وقد ينتبه إلى بعض عناصرها فحسب إذا صاح فى بعض لحظات حياته . وهكذا نجد أن الصيحة التى أشرنا إليها حين نواجه احتراقاً مفاجئاً قد استفيد منها فى التعبير عن صيحة كامنة فى مثل هذا التعبير المجازى . كانت الصيحة الأولى كما ترى ضد العدوان . وقد يقال إن المثل الذى اخترناه تعبير موجز عن مثل هذه الصيحة المكتومة .

إن المدلول إذن فى أى مستوى من مستوياته يقوم على الشد والجذب بين الإنسان وشىء ما أعطى لنفسه قوة التميز أو القدرة على المواجهة وسوف تكون النتيجة هى أن ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته ، ولكن بلاغيى اللغة العربية لم يصبهم أدنى شك فى هذا الموضوع . تصور الجميع تقريباً أن تعريف دلالة لفظ «اشتعل» أمر ميسور تماماً . وسرى هذا الاعتقاد من جيل إلى جيل حتى أصبح فهم اللغة العربية عسيراً دون أن نفطن إلى ذلك ، وأصبح موضوع الاستعارة مجرد إلحاق أو قياس أو تذييل للمستوى الأول ، يعترف الجميع بأنه واضح لا خلاف عليه ؛ وهذا هو مظهر الضعف فى الموقف التقليدى . لقد بُسِّطَ مفهوم الدلالة تبسيطاً مروعاً .

ولننظر فى مثل آخر أورده الآمدى وهو قوله تعالى «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار» . فكيف نشرح هذه الاستعارة ؟ لا شىء معقد عند الآمدى . كل ما فى الأمر هو أن الانسلاخ يعنى أن يتبرأ الشىء من شىء آخر ويفترق عنه حالاً فحالاً ، كالجلد من اللحم وما شاكلهما .

جعل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتى يتكامل الظلام انسلاخاً .

فى هذه العبارات افترض الآمدى ، كما افترض كل انسان ، أن «سلخ» فكرة واحدة ثابتة معلومة لا غموض فيها ، وأهملت كل تجارب الإنسان التى يستعمل فيها هذا اللفظ .

وليت الآمدى فطن إلى قوله «يتبرأ» ؛ فقد يكون هذا اللفظ تعبيراً لاشعورياً ـ كما يقال ـ عن جانب دقيق من الدلالة ، ولكن «عقل» الآمدى لم يكن يسمح به ، وأصبحت الدلالة فى كلا المستويين شاحبة ، وأصبح كل ما يقال هو أن النهار ينفصل عن الليل فيكتمل الظلام .

- ٦

ومغزى هذا أن النشاط الخيالى فى تكوين الكلمات لم يكن موضع ترحيب أو قبول ؛ وهذا أمر من الممكن توضيحه والاستدلال عليه حينما ننظر فى جوانب من الحياة الروحية فى الإسلام . وقد نستطيع أن نشير إلى ما يسمى باسم حركة العقليين وهم المعتزلة ؛ فقد دأب هؤلاء العقليون منذ وقت مبكر على ما يمكن أن يعرف باسم تفريغ اللغة أو تعريتها من صيغتها الإنسانية ؛ وكان اتجاههم العقل من هذه

الناحية اتجاهاً يمكن أن ينافس النزعة الإنسانية .

وكانت الحرية العادية التى يتمتع بها الإنسان فى التخيل موضع اعتراض ؛ وسرعان ما أصبحت عناصر اللغة المادية والحسية والإنسانية قابلة للاتهام ، كما وهم الذين أرسوا دعائم هذه الحساسية الخاصة التى تنتهى آخر الأمر إلى التشكك فى بنية اللغة وافتراض دلالة لا حياة فيها ولا مظهر لروح الإنسان وخياله .

ومن أجل ذلك يمكن اتهام هؤلاء العقليين اتهاماً قاسياً ؛ فقد استحالت المظاهر الإنسانية للغة إلى نوع من القشور أو الأعباء أو الإضافات التى ينبغى أن يحذر الإنسان الوقوع فى شرها .

ومن خلال النظر فى بعض النتائج المترتبة على جهود العقليين يتبين لنا كيف تم تفريغ اللغة من كثير من عناصرها التى تلعب دوراً واضحاً أو غامضاً فى موضوع الدلالة .

والحقيقة أن الدلالة ليست حكماً عقليا منطقيا ، بل هى موقف خيالى أو موقف روحى يعمل فيه ما يُسَمّى باسم السحر والأساطير . فالاستعمالات المختلفة يأخذبعضها من بعض ، أو يحيل بعضها على بعض ؛ وهذه الاستعمالات قد تتداخل فيما بينها . ولننظر مثلاً فى قولنا «قتل فلان هذه النقطة بحثاً» ؛ فهنا نعرف أن شيئاً من تاريخ استعمال هذا اللفظ ما يزال عالقاً بعقل الإنسان . وكان الإنسان فى مجتمع بدائى يسوّى بين التخلص من العدو أو قتله ، وكانت فكرة القتل من هذه الناحية تكاد تكون فكرة مألوفة ، لا تُتناول بمثل هذا الرهب والاستنكار الذى يعرفه الإنسان فى المجتمع المتحضر .

ولكننا ما نزال نقول «قتل الموضوع» ؛ فنستبدل بالإنسان الموضوع ، ولكن ما تزال آثار الاعتقاد القديم ماثلة فى الذهن ، وإن كنا نقول إن «قتل» هنا تعنى «أشبع الموضوع بحثا» . ولسنا نعنى أن كل ما قيل قتل .

ومن المهم على كل حال أن نتصور فى موضوع الدلالة بعض جوانب النشاط الخيالى الذى يستفيد منه الأدباء ؛ فالأدب يعد من هذه الناحية استفادة من شبه الموارد الطبيعية الكامنة فى الكلمات .

ومن الأمور العسيرة حقاً فى ضوء هذا المثل أن تعرّف الدلالة . وكل بحث يعنيه من موضوع الدلالة جانب ؛ فإذا كان الأدب أو الشعر غايتنا فمن الواجب أن نسلك سبيلاً يشبه ما قدمناه .

وقد عبرنا عن هذا النشاط الخيالى باسم الموقف الإنسانى ؛ ولكن هذا الموقف الإنسانى لا يوضح مسألة المدلول فى التراث العربى . إن هذا الموقف الخيالى أو الإنسانى كان منظوراً إليه على أنه زينة . وكلمة الزينة لا تفترق كثيراً عن الباطل أو الغرور . وها هنا نصل إلى جانب من أخطر جوانب هذا الموضوع ؛ فالباطل والغرور كلاهما كان يحول دون البحث عن التاريخ الإنسانى لاستعمال الألفاظ أو البحث عن مظاهر التفاعل بين عقل الإنسان والأشياء الخارجية .

وهذا التفاعل ينكر أن تكون هناك نقطة بدء معينة يبدأ منها مدلول الألفاظ ؛ فالاستعمالات تأخذ وتعطى ، وسياق واحد قد يختصر الإحالة على سياقات متنوعة ؛ وليس هناك على هذا الوجه دلالة حرفية تعد أصلا أو مصدراً لما سواها من الدلالات ، أو يحال عليها كل ما يجاوزها ، ويوضع فى وعاء يسمى باسم الزينة .

وكلمة مثل «فاض» مثلا تستعمل أحياناً فى الإشارة إلى حركة الماء ، وتستعمل أحيانا فى الإشارة إلى مفهوم الكرم ، وقد تُنبه ، من أثر حركتها الطويلة بين هذا وذاك ، إلى أحدهما أو كليهما معاً .

مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية ؛ ذلك أن مبدأ البحث فى موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل الصحى ، وإحالة سياق على سياقات ؛ ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة ، والاستعداد للحكم بأن الأشياء يلغى بعضها بعضاً . ومن أجل ذلك وجدنا فى شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة أقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء ، واضمحلال الإحساس بالواقع ، وإعلاء الوهم ، والتنكر للتمييز .

وكان هذا المبدأ معترفاً به ؛ حتى وجدنا الباحثين جيلاً بعد جيل يزعمون ، فى مثل مشهور «أن رجلا من الناس دخل فى جنس الأسود» ، وكان هذا من المزاعم المألوفة على الرغم من غرائب التصور — أنْ يتخلّى الإنسان عن جنسه وأن يدخل تحت ستار الوهم فى جنس آخر .

وفى وسعنا أن نستشهد بكلمة أخرى ؛ وقد أشرنا منذ قليل إلى بعض استعمالات «فاض» ؛ ولننظر فى تعبير بسيط هو «فاضت العيون» .

قالوا إن المتكلم شبه نزول الدمع متدفقا بماء النهر ، بجامع الكثرة فى كل حال . وقد ألف كثير من الناس هذا التحليل بحيث لا يتصور أحد أن من الغريب أن تتحول الدموع إلى ماء النهر ، ولكن الجو الذى يسيطر على الباحثين فى موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد . وقد ترك الباحثون فى هذا المقام العيون والإنسان ولجأوا إلى النهر والماء ، ولم يتصور واحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدموع ، وأن فيض الماء — فى بعض السياقات على الأقل — إذا نظر إليه على أنه موقف خيالى أو إنسانى لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان ؛ أى أن المعنى الإنسانى كامن فى الطبيعة .

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهى على أيدى الباحثين المتقدمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان ؛ فهم يتصورون هذا خالياً من الأحزان على نحو ما قالوا فى النهر والماء ، وتترك الانفعالات الإنسانية ، ولا ينتبه أحد إلى أنها كامنة فى مستويات الدلالة المختلفة .

جفا البلاغيون الإنسان وقوامه وانفعالاته حينما أُدخل البطل فى جماعة غير جماعته ، وحينما استوقفونا عند عبارات أخرى .

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقفهم عند قولهم مثلا «ضحك الفجر» ، وهم يقولون جُعل الفجر إنسانا يبتسم ، ولكن لا يفسرون الابتسام تفسيراً إنسانيا ، بل يقولون ما معناه إن الرجل يفتح فمه فتظهر أسنانه اللامعة ، وكان هذا بمقتضى خطتهم فى الانفصال الرهيب بين الإنسان وما سواه شيئاً مألوفاً ، وأصبحت فكرة الابتسام فضلا عن الضحك خالية من ابتسام الإنسان وبهجته ، وتصوروا الدلالة تصوراً قاسياً على هذا النحو الذى بدت فيه الطبيعة فى جو غريب أقرب إلى الإنكار . وكلمة ابتسم كلمة يسيرة ، تعنى — كما نعلم — تفتح النفس ، وخروج الإنسان من وحشته ، وبدء اتصاله بالآخرين . وبسمة الفجر لا تعنى أكثر مما يعنيه مثل هذا الفهم البدائى ، ولكن كانت النظرة إلى موضوع الدلالة — لأسباب أشرنا إلى

بعضها ــ من قبيل نظرة العقليين الذين سموا باسم المعتزلة . ويبدا الفجر فى أقرب الأمثلة وأوهنها إنساناً لا يؤمن جانبه ؛ ولكن ما يثير السخرية فى عصر ، كان محل توقير فى عصر آخر . وقد ينتهى بنا التحليل إلى نوع من البحث النفسى الاجتماعى ، الذى ترك آثاره فى بحث اللغة . وقد سمينا مجمل هذه الآثار باسم التنكر للإنسان .

ومن الشائق أن نأخذ مثلا آخر وقفوا عنده ، مثل قولنا «يد المعروف» ؛ فقد زعموا أن المعروف يشبه الإنسان فى أن له يداً تعطى ؛ ورأوا ذلك شيئاً عادياً ــ أن يقال إن المعروف إنسان له يد . ولكن المستوى الأول للفظ المعروف كان فى نظرهم عارياً . وبدت صورة الإنسان إذا أحيل عليها مصطنعة غير طبيعية ، كأن تكون له يد غير الأيدى أو طبيعة غير الطبائع . ويجب ألا يستهين القارىء المعاصر بما تدل عليه هذه التحليلات من جوانب الترويع التى تطل علينا بين وقت وآخر ، ذلك أن اللغة تخرج من عالم الإنسان أو يصور الإنسان بصورة كالأشباح .

وقد تعارف الباحثون منذ القدم على أمثلة عدت ذات جودة ذائعة . وما نزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت
وردا وعضت على العناب بالبرد

وقالوا شبه الدموع باللؤلؤ ، والعيون بالنرجس ، والأنامل بالعناب ، والأسنان بالبرد .

وظلّوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه ، وظلت النظرة إليه خالصة للتقدير . ومع ذلك فإن قارئاً معاصراً يمكن أن يقول إن هاهنا إنسانا مُزّقَ إلى أجزاء مختلفة ذهب كل منها فى طريق ، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة ، وأصبحت بدلاً من ذلك حشداً مصطنعاً من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد ؛ وكأنما حرص الشاعر على أن يمسخ كل جزء من الأجزاء ويرمى به بعيداً إلى شىء آخر . ولا نستطيع هاهنا أن نكون صورة معقولة لجسم إنسان أو روحه . وقد نقول إن هذا الإنسان مُثّلَ به تمثيلا غريباً فى وقت يزعم فيه الشاعر أنه يمجده ويكبره ؛ وقد يقال إن ما كان مصدراً للسرور يخيل إليك أنه مظهر من مظاهر التعذيب .

وهذه مسألة أساسية ــ أن تشتبه البهجة بالتعذيب ، ويتحول الإنسان إلى مزق ، وألا يبتهج الشاعر بجسم صاحبته ونفسها من حيث هى نفس إنسان .

ولكن الأمثلة التى استوقفت المعجبين هى على التقريب من هذا النمط الذى سميناه باسم مجافاة الإنسان ، ولا مبالغة فى أن تكون حالة نفسية اجتماعية مصدراً لهذه المبادىء فى تحليل اللغة .

وقديماً وقف الباحثون عند بيت مشهور :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعُرِّى أفراس الصبا ورواحله

ولنتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون . قالوا : جعل زهير الصبا جهة من جهات السير . ويجب أن تقرأ العبارة أكثر من مرة ، وقد حذف منها الإنسان وأسقط ، واستحالت الدوافع إلى جهة من الجهات .

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريقا ، وتركوا دوافعه إلى شىء لا قوام له .

ومع ذلك فإن الكتب التى تفيض بمثل هذا الشرح ما تزال بين أيدينا حتى الآن .

٧ -٧

ونستطيع أن نربط التحليل العملى للاستعارة بالحساسية التى يعبر عنها بلفظ «المجون» . ويجب أن ندقق فى هذا اللفظ .

المجون يعنى إهدار القيمة والتخلى عن الاهتمام ، وانتزاع العناصر من غير رحمة من بيئتها ، على نحو ما انتزع الورد والعناب والنرجس واللؤلؤ .

وحيثما قرأت تحليل الاستعارة تذكرت صفة المجون التى نبه إلى بعض خصائصها وآثارها منذ وقت مبكر الدكتور طه حسين ؛ فإذا قرأنا كلامه عن المجون أو إهمال الارتباطات المشروعة النبيلة ، والتخلى عن كثير من مظاهر الحياة ذات المغزى والأهمية ــ إذا قرأنا كلامه تذكرنا ما قاله البلاغيون فى مواطن لا علاقة لها واضحة بفكرة المجون . وهل تستطيع أن تستبعد لفظ المجون إذا قرأت لفظه فى بيت زهير ، والانتقال من الصبا الإنسانى إلى لفظ السفر ، والسير . أليس هذا عبثا بالمعنى ؟ وانظر إلى قولهم (توهمنا أن الشجاع دخل فى جنس الأسود) ، أليس هذا أيضا نوعا من المجون ؟ لقد حول الباحثون المعانى إلى طبيعة أقرب إلى طبيعتهم . ولذلك كان تعرف تحول الحساسية الأخلاقية بابا واضحا لشرح مسائل فى موضوع الدلالة ، ولو من طريق غير مباشر . لذلك كان تاريخ الإحساس بالمجون خليقاً بتوضيح موضوع من أخطر الموضوعات ، هو الاستعارة . إن لفظ المجون يمكن أن يترجم عن كثير من المبادىء التى عبرنا عنها فيما مضى حين وصفنا تصورهم لموضوع الدلالة ، وليس فى هذا غرابة فكل تحليل للغة ينم عن موقف فلسفى وحساسية أخلاقية خاصة .

الحواشى :

(١) كانت البلاغة العربية غالبا خادماً للعرف ونهج التفكير السائد فى طبقة من طبقات المجتمع . ولم يكن من الجائز الخروج عن مقتضيات التفكير المعترف به ؛ فقد كانت البلاغة أسيرة نظام خاص ، وكان همُّ الباحثين موجهاً إلى تحسين هذا النظام ، وتعرف طبيعته . ونستطيع أن نقول إنه نظام نشأ ليواجه نظاما آخر قوامه البحث عن الحقيقة والالتزام بالدقة ، أو ما يسمى باسم المنطق والفكر الفلسفى . كان نظام البلاغة هو نظام إدراك المنافع ، ودفع المضار ، وإحراز النجاح العملى ؛ وهذا كله على مبعدة من البحث الموضوعى ؛ فلا غرابة إذا رأينا نظام البلاغة يقوم منذ البدء على مخاصمة الفكر الفلسفى

والبحث الحر النزيه ، وإعلاء نظام آخر ذى طابع عملى ومجاوز لمبدأ الحدود .

وقد وجد بعض البلغاء متعة غريبة فى العبث بمصطلحات الفلسفة وأرادوا دعم أبحاث أخرى تتخفف من وطأة الثقافة الفلسفية لأنها مشغولة بمطالب بعض الطبقات التى تحيا حياة سهلة . وحينها نرى زعيها من زعماء الكتابة هو أبو عثمان الجاحظ يعتمد على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى غير مترتبة عليها تماما ، نتذكر مبدأ البلاغة الذى نشأ فى ظل الترويح عن القارىء المترف الذى ينبغى ألا تثقله أفكار شديدة الترابط والتلاحم .

كان المجتمع محتاجا إلى نظام لغوى يحقق مطالب الترف وتوجيه الناس وسيادة السلطة والإحساس باليسر والاسترخاء ، ويحقق ــ تبعاً لذلك ــ متعة غير عادية باللغة . وكل هذا يستغنى عن التفلسف وطلب المعرفة والبحث عن الدلالة المحكمة .

وبعبارة مختصرة نشأت البلاغة تعبيراً عن حاجة المجتمع الإسلامى إلى ضروب الكمال الظاهرى . والكمال الظاهرى أحد مطالب الحضارة ؛ والحضارة قوامها أمران ؛ أحدهما سماه أرسطو من قبل باسم الكمال الحقيقى الذى يبحث عنه الفلاسفة المشتغلون بالحقائق أو الوقائع الدقيقة ؛ والنوع الثانى هو كمال المظهر ، بغض النظر عما نسميه جوهر الأشياء والاستقصاء والتقويم العادل ؛ ففى نظام البلاغة لا يشغل المتكلم سوى اكتساب جانب السامع ، وتحقيق المنفعة الشخصية ، والانتصار على الخصم ؛ وكل هذا يحتاج إلى صناعة خاصة ليست من قبيل الفلسفة والحقيقة ، وإنما هى بلاغة وادعاء واهتمام بالمآرب وتلذذ باللغة . وقد اشتدت الحاجة إلى هذا الفن حين وجد أصحاب النفوذ من الضرورى السيطرة على العامة من الناس ، تلك السيطرة التى لا تحتاج إلى الإفصاح عن الحقيقة وتمييزها . وكان الوزراء والكتاب يعيشون فى جانب غير قليل من حياتهم على نظام البلاغة الذى يعبر عن طبيعة الصلة بين الطبقات أو يعبر عن العلاقات التى تقوم على التحيز والإملاء أو التقرير والغلبة . وكان هذا من ناحية أخرى مطلبا فرضه الصراع بين الفرق المتنافسة فى شئون السياسة والدين ؛ فلنتصور إذن حاجة المجتمع بين أمرين اثنين متناقضين : أحدهما هو التفلسف والمعرفة ؛ والثانى هو البلاغة التى لا تهتم بحقائق الأشياء ، ولكنها تهتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون آخر . والجمهور ليسوا فلاسفة ولا أشباه فلاسفة ، وإنما هم قوم من عامة الناس ، تؤثر فيهم الكلمة المنتقاه ، والأصوات الرنانة ، فلا يتعمقون الأشياء كما يفعل الفلاسفة . وهكذا نشأت وصايا كثيرة حول استعمال اللغة ، كان مضمونها الحقيقى أن بعض المطالب الاجتماعية يعلو على بعض ، ويحاول أن يطمس سائر الجوانب . لقد أراد هؤلاء البلغاء إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تغذية العرف السائد فى الطبقة الخاصة المترفة . وهكذا وجدنا سيلا من الملاحظات حول كيفية النطق واختيار الألفاظ . وكانت هذه الملاحظات تعبيراً عن اليسر والسهولة ، وتعبيراً عن خصومة الفلسفة ، كما كانت عذوبة اللفظ فى دوائر البلاغة أولى من البحث المرهق عن اللفظ الدقيق .

كانت ملاحظات البلاغة فى اللغة تنكر فى مضمونها الحقيقى الحياد الذى يحول بين الفرد والتسلط على المخاطب من الناحية العقلية والوجدانية ؛ وكانت البلاغة جزءاً من بريق الحضارة ، يرتبط فيه العرف الخاص بمتعة اللغة وغزو العقول دون رعاية واضحة لحرمات المشاعر والأفكار الخاصة . كان المجتمع المتحضر لا يعترف بحقوق كل إنسان فى التفكير والشعور على نمط خاص ، وإنما يشغله نوع من كمال المظهر الذى يتعارف عليه أفراد طبقة خاصة .

وكان كمال المظهر واضحاً فى ملاحظات تنسب إلى عبد الله بن المقفع . واصبح لكل شىء ميقات ؛ وأصبح السكوت والاستماع والإشارة والاحتجاج والجواب ــ أصبح هذا كله فنا يحتاج إلى تعليم وعظة ؛ ذلك أن الطبقة الخاصة لا تجرى حياتها على العفوية والبديهة ، وإنما تجرى حياتها على الصنعة والادعاء والاستخفاء . فإذا كان بعض الطبقات أكثر ميلاً إلى البساطة وإرسال النفس على سجيتها ، فإنها لن تجد من يعبر عن حاجاتها ، ومن يجعل لهذه الحاجات مشروعية واضحة فى المجتمع . وكان المجتمع يتميز بكثرة التنافس والتحاسد والتباغض والقفز . والعجيب أن دراسات البلاغة كانت تعين من بعض الوجوه على التكيف مع هذا المجتمع على حساب الوضوح والمثل والواجب .

(٢) كانت كلمة الدلالة منظوراً إليها بوصفها فهم أمر من أمر ؛ ويسمى الأول باسم المدلول ، ويسمى الثانى باسم الدال . وخلاصة هذه العبارات أن الدلالة إشارة إلى شىء معلوم ؛ فاللفظ الدال يقوم بدور سلبى ، والدلالة سابقة على اللفظ ، وليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلح عليها المجتمع بطريقة ما ؛ فهى إذن واضحة ، وليس ثم فرق جوهرى بين الاصطلاح اللغوى وأى اصطلاح آخر . هذه هى النظرية البسيطة التى تقوم عليها دراسة اللغة فى تراثنا القديم . ولا يتصور فى هذا الاصطلاح الخاص بفهم الدلالة عقبة حقيقية إلا إذا قام ترابط بين الأشياء ينكره العرف وينكره العقل .

كان نظام اللغة هو نظام الإشارة إلى شىء سابق ومقرر من قبل أن توجد اللغة ، وكانت لغة الأدب تحسينا لهذه الإشارة . وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيح ؛ فلغة الأدب بطرقها الخاصة قد توضح أشياء بجملة ، أو قد تبحث عن نوع من الاحتجاج لأمر من الأمور ، وقد تعمد إلى تقبيح أشياء حسنة ، وقد تضع الإشارات فى قالب طريف أو بديع ، ولكن هذا كله لا ينظر إليه بوصفه تغييراً حقيقيا فى الدلالات . وهذا هو السبب الأساسى الذى جرّ على أبحاث اللغة زراية الفلاسفة . وقد حاول اللغويون من جانبهم إرضاء هؤلاء الفلاسفة ، وحاولوا البحث فى الأساليب عن جانب الإقناع ، ولكن يبدو أن ذلك لم يرض الفلاسفة كذلك .

وكان الفلاسفة يرون فى أبحاث اللغة بناء ضخماً ، ولكنه غير مقنع كل الإقناع ؛ لأنه أقرب إلى الحيلة والمخادعة والتحسين الثانوى ومعنى الدعاية . لقد كان رأى الفلاسفة فى أبحاث اللغة منكراً لأن هذه الأبحاث لا تهتم بشىء حقيقى . وهنا نتذكر نظرية اللغويين فى الدلالة ، تلك النظرية التى شارك فيها مع الأسف الفلاسفة أنفسهم . وهذه النظرية فحواها أن الألفاظ إشارات إلى معانٍ يعرفها المخاطب كما يعرفها المتكلم ؛ وقد نتج عن هذا شر كثير ؛ وما يزال الذين يدرسون اللغة يعيشون من الناحية العملية على هذه النظرية . ومن ثم تخلو قراءة النص من اليقظة الحقيقية فى دوائر كثيرة ؛ ذلك أننا ما نزال نعتقد أن معانى الألفاظ معلومة ومقررة ؛ وإذا كنا نتأمل فى المعجم أحيانا للتغلب على صعوبة بعض الألفاظ فإن هذا لا يعنى أن المعجم يشتغل بمعانى الألفاظ قدر اشتغاله بالمواضع التى يمكن أن يحل فيها بعض الألفاظ محل بعضها الآخر . وبعبارة أخرى لقد ورثنا عن مباحث المتقدمين الاعتقاد بأن الكلمات لها معانٍ ثابتة على نحو ما يكون لكل شخص اسم يميزه .

وهذا الاعتقاد قل أن يبرأ منه إنسان إذا استثنينا لحظات قليلة فى حياته ؛ ولكن أية دراسة مجدية فى اللغة يجب أن تنبه القارىء إلى خطر هذا الاعتقاد . وينبغى أن نعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذى نواجهه ، لا من الذاكرة التى تسبق إلى الحكم . وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة ، فإن هذا يغرينا دائما بأن نربط ربطاً متحكماً بين ما نقرؤه الآن وما قرأناه من قبل . ومن أجل هذا يتعرض القارىء على الدوام لنمط من الغفلة أو سوء الفهم . ومن ثم كان من الواجب أن نحفل بطرق تكوين الدلالة ، وأن نتساءل دائماً عما يعنيه هذا اللفظ أو ذاك ؛ ذلك بأن الألفاظ طائفة من الإمكانات التى يعاد تشكيلها على الدوام ، وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف ؛ فاللفظ متغير الدلالة دائماً ، ولكننا لا نلتفت إلى كثير من تغيراته .

وعلى النقيض من ذلك ننظر إلى معانى الألفاظ على أنها أشياء ثابتة ، وهذا هو ما يحدث فى دراسة اللغة . فإذا قرأنا الكلمات الشائعة فى الشعر العربى مثلاً خيل إلينا أن هذه الكلمات تستعمل استعمالاً واحداً أو متشابها فى كل مقال . ومن الغريب أننا نقرأ الشعر ونتحدث فى البلاغة والأدب ، ولكن حديثنا كله يكاد يكون خاليا من الشعور بصعوبة تحديد مدلولات الألفاظ . وكثيراً ما يخيل إلينا أن الألفاظ واضحة لا لبس فيها ، فإذا قرأنا قول امرىء القيس مثلاً : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ...... الخ ، فإن معظم القراء يتصورون هذه الألفاظ واضحة لا تحتاج إلى توقف . وهكذا يقرأ الشعر فلا نتوقف إلا عند الألفاظ التى لم نسمع عنها من قبل . والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات

خاصة ؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمراً هينا ، وربما تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر .

واختلاف طبيعة العلاقات يؤدى إلى اختلاف الدلالات وتعددها ؛ ولكن قل أن يفكر الدارس فى تحديد مدلول لفظين أو ثلاثة من الألفاظ فى قصيدة أو جملة قصائد . ومن الواجب أن نتذكر ما ينقصنا ، أو أن نلتفت إلى إهمالنا لشؤون البحث عن الدلالة .

ومن الواضح أن لغتنا العربية ذات تاريخ طويل ؛ وقد تغيرت مدلولات ألفاظها من عصر إلى عصر ؛ ولكننا لا نكاد نعلم شيئاً عن تطور هذه الدلالات . ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل . ويتضح ذلك إذا بحثنا فى أمور الشعر ، أو بحثنا فى غير الشعر من ألوان الثقافة العربية ، وفى أى مجال ثقافى يلعب فيه تطور الدلالة دوراً .

من أجل ذلك كانت الخبرة بالثقافة العربية فى أشد الحاجة إلى الخبرة بحياة الألفاظ وما تعرضت له فى رحلتها الطويلة عبر التاريخ .



دراما المجاز

لطفى عبد البديع

من جناية الأسماء على مسمياتها تسمية المجاز مجازاً فى مقابل الحقيقة التى إذا ذكرت خشع لاسمها البر والفاجر ؛ ولا جزاء لمن يوقعه حظه العاثر فى حبائلها فيقرن اسمه بها ويساق معها إلا التجريح . ولولا ما حام حول المجاز من شبهة الكذب ، حقاً كان ذلك أم باطلا ، لما قال ابن قتيبة : لو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا باطلاً ؛ لأنا نقول : نبت البقل ، وطالت الشجرة ، وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ؛ ونقول : كان هذا مثله فى وقت كذا ، والفعل لم يكن ، وإنما يكون ؛ ونقول : كان الله ؛ وكان بمعنى حدث ، والله قبل كل شىء ؛ وقال فى قول الله عز وجل (فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه) : لو قلنا لمنكر هذا : كيف تقول فى جدار رأيته على شفا انهيار ؟ لم يجد بدا من أن يقول : يهم أن ينقض أو يكاد أو يقارب ، فإن فعل فقد جعله فاعلاً ، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى فى شىء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ .

أما ابن رشيق فيقول بعد أن أثبت كلام ابن قتيبة : والمجاز فى كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً فى القلوب والأسماع ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن محالاً محضا ، فهو مجاز ، لاحتماله وجوه التأويل ؛ فصار التشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوا به بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشىء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب ، كما قال جرير :

إذا سقط السماء بأرض قوم ... رعيناه وإن كانوا غضابا

أراد لقربه من السماء ؛ ويجوز أن تريد بالسماء السحاب ؛ لأن ما أظلك فهو سماء ؛ وقال : سقط ، يريد سقوط المطر الذى فيه ؛ وقال : رعيناه ، والمطر لا يرعى ، ولكن أراد النبت الذى يكون عنه ؛ فهذا كله مجاز ، وكذلك قول العتابى :

يا ليلةً بحوّارين ساهرة ... حتى تكلّم فى الصبح العصافير

فجعل الليلة ساهرة على المجاز ؛ وإنما يسهر فيها ؛ وجعل للعصافير كلاماً ، ولا كلام لها على الحقيقة . ومثله قول الله عز وجل إخباراً عن سليمان عليه السلام : (يا أيها الناس علمنا منطق الطير) ؛ وإنما الحيوان الناطق الإنس والجن والملائكة ؛ فأما الطير فلا ، ولكنه مجاز مليح واتساع[1] . وهذا أكثر من أن يحصره أحد .

وشتان بين قول وقول ؛ فالأول لا يخلو من نبرة الأسى وصرخة الاحتجاج ؛ والنتيجة التى يفضى إليها أن المجاز إذا لم يكن كاذباً فهو صادق ؛ أما الثانى فهو مثال لما يتردد على كل لسان عن المجاز وحسن موقعه فى القلوب والأسماع لما فيه من ملاحة واتساع ، على ما يشوبه من اختلال يحتاج معه إلى التأويل حتى يصح الكلام ويستقيم ولا يخرج إلى المحال .

والتوسل بالمجاز بحمل الكلام على غير ظاهره مظهر من مظاهر الأزمة التى أثارها المعتزلة فى الفكر الإسلامى فى أوائل المائة الثالثة ، حين خاضوا فى آيات الصفات الإلهية التى ورد فيها ذكر الوجه واليد وغيرهما ، مثل قوله تعالى : (ويبقى وجه ربك) ، وقوله : (يد الله فوق أيديهم) ، وتناولوها بالتأويل الذى أفضى بهم إلى التعطيل ، جريا على مذهبهم فى نفى الصفات ، ولأن فيها — على زعمهم — معنى الجارحة . وجمهور أهل السنة على الإيمان بها ، مع تنزيهه عز وجل عن المثل والشبيه ، لقوله تعالى : (ليس كمثله شىء) . وقد كان معناها مفهوماً عند القوم الذين نزل القرآن بلغتهم ؛ ولذلك لم يستفت واحد من المؤمنين عن معناها ، ولا خاف على نفسه توهم التشبيه ،

ولا احتاج إلى شرح وتنبيه . » وكذلك الكفار ، لو كانت عندهم لا تُعقل إلا في الجارحة لتعلقوا بها في دعوى التناقض ، واحتجوا بها على الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولقالوا له : زعمت أن الله تعالى ليس كمثله شيء ثم تخبر أن له يداً كأيدينا ، وعينا كأعيننا . ولما لم ينقل ذلك عن مؤمن ولا كافر ، علم أن الأمر كان فيها عندهم جليا لا خفياً ، وأنها صفة سميت الجارحة بها مجازاً ، ثم استمر المجاز فيها حتى نسيت الحقيقة . ورب مجاز كثر واستعمل حتى نسى أصله ، وتركت حقيقته «[٢] .

وإنما دخلت الشبهة على المعتزلة لما احتكموا إلى الماهيات وكليات الأجناس والأنواع ، فكان نفى ما ينفونه من الصفات لظنهم أنها تستلزم التجسيم من حيث إن إمكان صفات الأجسام مبنى على تماثل الأجسام ، ولكن إذا كان مما ينافى التنزيه على ما ادعوه أن يحمل عليه عز وجل ما فيه مظنة الشبه بالمخلوقين ، فإن مما ينافيه أيضا إدخال صفاته فى ما هو أعم من معانى المعقولات ، ثم تسميته بغير أسمائه ، ووصفه بغير صفاته .

وكل ما قيل فى المجاز إنما كان من قبيل مغالبة اللغة بافتراض وجود معارض لها وسابق عليها ، يُرجع إليه فى تصحيح المعنى ، سواء كان المعارض خارجياً ، كالذى تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع ، أم عقلياً يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفى وإثبات ونقض وإبرام .

اللغة المستحيلة :

وابن جنى لم يخرج من جلده الاعتزالى فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز ، وذلك فى الفصل الذى عقده فى « الخصائص » وأطال فيه الاحتجاج لذلك بما ساقه من أمثلة وشواهد جرد فيها اللغة من عملها فى الدلالة ، وكان غاية ما يمكن أن ينكره عليه المنكرون ، وكأنهم يطامنون من غلوائه ، إطلاقه المجاز على مثل : قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانهزم الشتاء ، لظهور هذه الأمثلة على نحو لا يشك معها فى حقيقتها ، دون التعرض للأصل الذى بنى عليه كلامه . وعلى مثله بنيت صور المجاز فى البلاغة ، ومضت قرون قبل أن يتصدى لذلك « ابن القيم » فى كتابه « الصواعق » ، ثم توارت صيحته كما توارى غيرها من قبل فى خضم التعصب المذهبى للمجاز ، والتلويح لمن ينكره بتهمة التشبيه والتجسيم .

وقد تابع ابن جنى شيخه « أبا على » حيث يقول فيما حكاه عنه : قولنا قام زيد بمنزلة قولنا خرجت فإذا الأسد ؛ ومعناه أن قولهم خرجت فإذا الأسد تعريفه هنا تعريف الجنس ، كقولك الأسد أشد من الذئب . وأنت لا تريد خرجت وجميع الأسد التى يتناولها الوهم على الباب ؛ هذا محال ، واعتقاده اختلال ، وإنما أردت : خرجت فإذا واحد من هذا الجنس بالباب ، فوضعت لفظ الجماعة على الواحد مجازاً ، لما فيه من الاتساع والتوكيد والتشبيه . أما الاتساع فإنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد ؛ وأما التوكيد فلأنك عظمت قدر ذلك الواحد بأن جئت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة ؛ وأما التشبيه فلأنك شبهت الواحد بالجماعة ، لأن كل واحد مثله فى كونه أسداً[٣] .

وقد جعل أبو على من كلام القائل : خرجت فإذا الأسد ، ولا يفهم منه إلا أسد واحد فوجىء به هذا القائل بالباب ففزع لرؤيته ، كلامين : أحدهما هو المجاز ، والآخر هو الحقيقة . وهذا على ما فيه من تحكم إنما يصح لو كانت اللام لاستغراق الجنس ، واللام فى خرجت فإذا الأسد ليست استغراقية على ما ذهب إليه أبو على ؛ لأن علامة المعرف باللام الاستغراقية كما ذكر « الرضى »[٤] صحة إضافة كل إليه ، كما فى قوله تعالى : (إن الإنسان لفى خسر ، إلا الذين آمنوا) ؛ أى كل الإنسان ، وإلا لم يجز الاستثناء ؛ لأنه عند جمهور النحاة يخرج ما لولاه لوجب دخوله تحت الجنس ، ولا يصح أن يقال خرجت فإذا كل الأسد ، وعلى ذلك يكون الكلام على الحقيقة ؛ لأن الجنس للماهية ، وينتفى المجاز بما يحمله وراءه من الاتساع والتوكيد والمشابهة .

والذى ذكره ابن جنى من أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لاحقيقة مبناه على ذلك ؛ فمن المجاز عنده عامة الأفعال ، نحو قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانهزم الشتاء ؛ قال : ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية ؟ فقولك قام زيد معناه كان منه القيام ، أى هذا الجنس من الفعل ؛ ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام . وكيف يكون ذلك وهو جنس ، والجنس يطبّق جميع الماضى وجميع الحاضر وجميع الآتى الكائنات من كل من وجد منه القيام ؟ ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد فى وقت واحد ولا فى مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله ، الداخل تحت الوهم ؛ هذا محال عند كل ذى لب . فإذا كان كذلك علمت أن قام زيد مجاز لاحقيقة ، وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير .

وإذا جاز الجنس للاستغراق فى الأسماء على ما بيناه فلا يجوز ذلك فى الأفعال ؛ لأن الفعل يدل على الحدث ، والحدث صيرورة لا يدخل تحت القلة والكثرة ، ولا دلالة له على عموم أو خصوص ؛ وإذا أراد المتكلم تقييده بشىء كالتأنيث أو التثنية أو الجمع أتى بما يدل على ذلك .

والفعل الذى يطبق جميع الماضى وجميع الحاضر وجميع الآتى الكائنات من كل من وجد منه ليس بفعل ؛ لأن الفعل ماهيته الدلالة على الحدث والزمان ، إذا انتفت عنه انتفت عنه حقيقته .

ولو كان ضربت ــ كما قال ابن القيم[٥] ــ موضوعاً لجميع أفراد الضرب كلها من أولها إلى آخرها لكان الضرب كذلك ، فيكون موضوع لفظة اضرب أوقع كل فرد من أفراد الضرب كلها من أولها إلى آخرها ، الموهومة فى جميع الماضى والحاضر والمستقبل إلى ما لا نهاية له ، وهذا أمر يقطع العاقل بأن هذا لم يخطر على بال المتكلم أو السامع ، ولا قصده الواضع أصلا ، ومؤداه العجز عن التكلم بالحقيقة ؛ فإنه لا سبيل عند هذا القائل إلى التخلص من المجاز والتكلم بالحقيقة ألبتة ؛ فإن غاية ما يقدر أن يقال أوقع فرداً من أفراد الضرب على جزء من المضروب ، ومع هذا فلم يخلص عنه لأن أوقع فعل وهو دال عنده على جميع أنواع الإيقاع فى الماضى والحاضر والأمر .

والمجاز عند ابن جنى يلاحق المتكلم فى كل ما يقول : فقولك ضربت عمرا مجاز أيضا من غير جهة التجوز فى الفعل ؛ وذلك أنك إنما فعلت بعض الضرب لا جميعه ، ولكن من جهة أخرى ، وهو أنك إنما ضربت بعضه لا جميعه ؛ ألا تراك تقول : ضربت زيدا ، ولعلك إنما ضربت يده أو إصبعه أو ناحية من نواحى جسده ؟ ولهذا إذا احتاط

الإنسان واستظهر ، جاء ببدل البعض فقال : ضربت زيدا وجهه أو رأسه . نعم ثم إنه مع ذلك يتجوز ؛ ألا تراه قد يقول : ضربت زيدا ، فيبدل للاحتياط ، وهو إنما ضرب ناحية من رأسه لا رأسه كله ؟ ولهذا يحتاط بعضهم فى نحو هذا فيقول : ضربت زيدا جانب وجهه الأيمن ، أو ضربته أعلى رأسه الأسمق ؛ لأن أعلى رأسه قد تختلف أحواله فيكون أرفق من بعض !

ويمكن أن يقال أيضا بناء على ذلك إن كلامه عن المجاز مجاز ، فينتفى ما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز !

المجاز وشبهة الكذب :

ومن العجب فى الحقيقة والمجاز أن يوصف اللفظ الذى يستعمله المتكلم بأنه أزيل عن موضعه ، والذى لا يستعمله بأنه أقر على أصله فى اللغة ؛ لأن استعمال اللفظ دليل على أنه فى موضعه الذى أراده المتكلم ، وإلا لعدل عنه إلى غيره ، خلافاً لما لم يستعمله ، فإنه دليل على أنه ليس فى موضعه الصحيح . وأعجب من ذلك حمل المتكلم على إرادة مالا يريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنه كلامه الذى ينبغى التعويل عليه دون سواه ، بل لا يوجد سواه ؛ لأنه الشاهد الوحيد ، ثم تصويره فى صورة من ينسى ، ولا يخلى سبيله إلا بعد مثوله بين يدى محكمة البلاغة تسأله هل أردت الظاهر أو خلاف الظاهر ، لأن المتجوز فى شريعتها متأول لكلامه أو ناصب لقرينة تدل على أن الظاهر غير مراد له ، بخلاف الكاذب فإنه يدعى الظاهر ويريده ويصرف همه إلى إثباته ، مع كونه غير ثابت فى نفس الأمر ؛ فإذا قال قائل : رأيت أسدا ــ مع أنه لم يرد الأسد الحقيقى ــ فإنْ تأول أو نصب على ذلك قرينة ، كأن يقول يرمى أو فى الحمام ، فالكلام استعارة ، وإن تركه على ظاهره ولم ينصب قرينة فهو كذب .

ولا يقتصر هذا الفرق على الاستعارة وما يقتضيه من وجود الشبه بينها وبين الكذب ، فإن كل مجاز ، مركبا كان أم مفرداً ، يقتضى ذلك من حيث ما يتضمنه كل منها من دعوى تحقق المعنى الحقيقى للمراد ، سواء كان بدعوى اتحاد المشبه بالمشبه به جنساً ، أو بدعوى اتحاد السبب بالمسبب جنساً .

ولذلك لما تعرضوا للفرق بين الاستعارة والكذب فقالوا إن الاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل ، وبنصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بخلاف الكذب ، فإنه لا تأويل فيه ، وقائله لا ينصب قرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بل يبذل المجهود فى ترويج ظاهره ، اعترضهم العصام[6] بأنه لا وجه لتخصيص الفرق بها ؛ لأنه يجرى أيضا فى المجاز المرسل ، لحصول الاشتباه بينه وبين الكذب ، كما فى قولهم : جاءت القرية ؛ إذ لولا التأويل ونصب القرينة على أن الظاهر ليس بمراد لكان كذبه أظهر من أن يخفى ، إلا أنهم لم يعكسوا ؛ لأن الاستعارة عندهم أشد احتياجاً إلى بيان الفرق بينها وبين الكذب ، لكونها أشبه به من وجهين : أحدهما أنها مشتملة على دعوى اتحاد المشبه والمشبه به مع تغايرهما فى نفس الأمر ، وهذا عين الكذب لو لم يكن التأويل بخلاف المرسل ، إذ ليس فيه هذه الدعوى ؛ وثانيهما أن البعد بين المعنيين ، المجاز والحقيقى ، فى الاستعارة أزيد من البعد بينها فى المرسل ؛ لأن علاقة الاستعارة ضعيفة بالنسبة إلى علاقة المجاز المرسل ؛ إذ المشابهة أضعف علائق المجاز ، وزيادة البعد بين المعنيين تقتضى زيادة المشابهة بالكذب .

ويقال مثل ذلك فى المجاز العقلى ؛ فهو أيضا يشبه الكذب ، ويفرق بينها بما له علاقة وقرينة ؛ ومجاز الحذف ، ويفرق بتقدير المحذوف والقرينة .

ثبات الحقيقة وتغير المجاز :

وللقرينة والتأويل ثم العلاقة مقام آخر فى المجاز ؛ فهى كما تدرأ عنه شبهة الكذب تنزع به إلى الحقيقة ، وتؤول به إليها ؛ لأن تعقله ــ على حد قولهم ــ متوقف على تعقلها ، وهى له كالأصل وليست أصلا ، وإلا كان لكل مجاز حقيقة وليس كذلك ، فالحقيقة هى ذات الشىء وماهيته ، والأصل فيها « فعيل » بمعنى « فاعل » من حق الشىء إذا ثبت ، أو بمعنى « مفعول » من حققت الشىء إذا أثبته ، ثم نقل إلى الكلمة الثابتة فى مكانها ، أو المثبتة فى مكانها الأصلى ، والتاء فيها للنقل من الوصفية إلى الاسمية . وأما المجاز فهو فى الأصل « مفعل » ، من جاز المكان يجوزه إذا تعداه ، نقل إلى الكلمة الجائزة أى المتعدية مكانها الأصلى ؛ وقد يكون من قولهم جعلت كذا مجازاً إلى حاجتى ، أى طريقاً لها ، على أن معنى جاز المكان سلكه ؛ فإن المجاز طريق إلى تصور معناه .

فثبات الحقيقة هو قانونها الأول . ولذلك نُزِّل المجاز منها منزلة العرض من الجوهر ؛ والعرض مبتلى ، لأنه متغير ، والجوهر معافى ؛ لأنه ثابت . وكان تاريخه فى البلاغة تاريخاً دراميا يقصر عن الحقيقة ؛ لأنه دونها فى التماسك ، ويفوقها لأنه فى مرتبة أعلى من حيث التأثير[7] .

وكأن الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ بإزاء المعنى ، وتعيينه للدلالة عليه بنفسه لا بقرينة تنضم إليه ؛ وبهذا التعيين يستقر اللفظ فى المعنى كما يستقر الشىء فى حيزه ولا يجاوزه إلى سواه .

والوضع ، سواء كان ما وُضعت الألفاظ بإزائه هو الصور الذهنية أو الماهيات الخارجية ، يقوم على التصور الساذج الذى يقابل التصديق ويقتصر على حصول صورة الشىء فى العقل ، وعلى اللفظ المطلق من جميع القيود ؛ وكلاهما لا وجه له فى اللغة ؛ لأن كل كلام يتضمن إثبات شىء لشىء أو نفيه عنه ؛ والإثبات والنفى كلاهما ضرب من الحكم ؛ ومن قال الحكم فقد قال التصديق ؛ وكل واحد من تصور الطرفين داخل فى تعريف التصديق دون التصور .

الوضع فى المجاز :

وكان التقدير أن يقتصر الوضع على الحقيقة ، إلا أنهم رأوا ــ إنصافاً للمجاز ــ ألا يحرموه عدة الوضع النوعى وعتاده . ويقاس عليه الكناية أيضا ؛ وذلك لثبوت قاعدة من الواضع دالة على أن كل لفظ معين للدلالة بنفسه على معنى فهو عند القرينة المانعة عن إرادة ذلك المعنى معيَّن لما يتعلق به ذلك المعنى تعلقاً مخصوصاً ودال عليه ؛ بمعنى أنه مفهوم منه بواسطة القرينة لا بواسطة هذا التعيين . وهذا غير الوضع النوعى ، المعتد به فى كون اللفظ حقيقة ؛ لأن النوعى المعتد به فى ذلك هو ما يكون بثبوت قاعدة دالة على أن كل لفظ يكون بكيفية كذا ؛ فهو متعين للدلالة بنفسه على معنى مخصوص ، يفهم منه بواسطة تعيينه ، مثل الحكم بأن كل لفظ يكون على وزن فاعل فهو لذات من يقوم به الفعل . ومعنى ذلك أن الوضع النوعى فى المجاز تأويل وفى الحقيقة تحقيقى ، وأن التأويل ما كانت الدلالة معه بواسطة

القرينة ، والتحقيقى ما كانت الدلالة معه بواسطة الوضع[٨] .

المجاز أبلغ من الحقيقة ؟ :

وإذا كان مما تناقلوه إجماع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكنايةُ أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة فى المعنى ، كما أن المبالغة فى رحيم ، بتحويل صيغته من فاعل ، إنما كان لزيادة الرحمة . غير أن عبد القاهر نفى ذلك فى كلام له أثبته الخطيب القزوينى واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ، ورد عليه السعد وخطأه ، وتصدى السيد الشريف للسعد فرد عليه وصال وجال .

فقد قال عبد القاهر : ليس السبب فى كون المجاز والاستعارة والكناية أبلغ أن واحدا من هذه الأمور يفيد زيادة فى نفس المعنى لا يفيدها خلافه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيده خلافه ؛ فليست المزية فى قولنا : رأيت أسدا ، على قولنا : رأيت رجلا شجاعاً هو والأسد سواء فى الشجاعة ، أن الأول أفاد زيادة فى مساواته الأسد فى الشجاعة لم يفدها الثانى ، بل الفضيلة هى أن الأول أفاد تأكيدا لإثبات تلك المساواة لم يفده الثانى . والسبب فى ذلك أن الانتقال فى الجميع من الملزوم إلى اللازم ؛ فيكون إثبات المعنى به كدعوى الشىء ببينة . ولا شك أن دعوى الشىء ببينة أبلغ فى إثباته من دعواه بلا بينة . وكأنه عنى بتأكيد الإثبات أن المساواة أفادها التعبير عن المشبه بلفظ المشبه به لإشعار ذلك التعبير بالاتحاد ، بخلاف التنصيص على المساواة كما فى الحقيقة ، فيخطر معها احتمال كونها من بعض الوجوه دون بعض . والاتحاد الذى أفاده التعبير يقتضى المساواة فى الحقيقة المتضمنة للشجاعة ؛ وفيه تأكيد الإثبات أيضا من جهة أن الانتقال إلى الشجاعة المفاد . . بطريق المجاز كإثبات الشىء بدليل . ثم زاد عبد القاهر على ما تقدم أن المعنى لا يتغير بنفسه باختلاف الطرق الدالة عليه ، وإن كانت الدلالة فى بعضها بواسطة الانتقال ، وفى بعضها باللفظ كما فى الحقيقة .

وقد حمل الخطيب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحدا من هذه الأمور لا يفيد زيادة فى المعنى ؛ أنه لا يدل على الزيادة فى المعنى ، فليس السبب فى الأبلغية دلالته على الزيادة فى المعنى ، بل السبب ما فيه من تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه فى غير الاستعارة ، مثل المجاز المرسل ، والكناية ، لأنهما يدلان على أزيد مما تدل عليه الحقيقة ؛ فالفضيلة فيهما فى تأكيد الإثبات الحاصل بكونهما كدعوى الشىء ببينة ؛ فليس السبب فى الفضيلة فيهما دلالتهما على أكثر مما دلت عليه الحقيقة ، بل السبب أن المدلول فيهما فيه تأكيد إثباته . ولم يتأكد إثباته فى الحقيقة ، فصار أبلغ منها ، وإن كان المعنى لا ينقص ولا يزيد على ما كان عليه فيهما . وكذلك يقال فى الاستعارة بالنسبة لما مثل به ، وهو قوله : رأيت رجلاً شجاعاً هو والأسد سواء فى الشجاعة ؛ فإن دلالة الاستعارة على المساواة كدلالة هذه الحقيقة .

وأما الاستعارة منظوراً إليها من جهة التشبيه فإن الأبلغية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستعارة على الاتحاد فى الحقيقة المستلزمة للاتحاد فى الشجاعة والمساواة فيها . والتشبيه يشعر بأن الشجاعة فى الرجل أضعف منها فى الأسد ، لما تقرر من أن المشبه أضعف من المشبه به فى وجه الشبه .

ثم أجاب بأن قوله ليس السبب إفادة الزيادة بمعنى الدلالة عليها ليس على عمومه فى كل مجاز ، بل يعنى أن ذلك لا يكون سبباً دائماً ، وإنما يكون سبب الأبلغية فى الاستعارة مع التشبيه . وأما المجاز المرسل والكناية والاستعارة بالنسبة لقولنا هو والأسد سواء فالسبب فيها هو الأمر العام ، وهو ماق كل من تأكيد الإثبات الحاصل من الانتقال إلى اللازم والملزوم .

واعترض السعد على الخطيب بأنه لم يفهم كلام عبد القاهر من حيث حمل قوله يفيد زيادة ، على معنى أنه يدل على الزيادة . قال : وإنما مراد الشيخ بإفادة الزيادة تحصيلها فى نفس الأمر ، بدليل قوله إن المعنى لا يتغير فى نفسه . وعدم إفادة اللفظ للمعنى فى نفس الأمر صحيح ، كما تقدم أن الخبر لا يفيد المعنى فى الخارج لاحتمال انتفائه .

وأما من جهة الدلالة والإفهام فلا يحتمل إلا الصدق ؛ لأن المفهوم منه هو ما وضع له . فمعنى كون المجاز أبلغ أنه يفيد تأكيد الإثبات ، لا أنه يفيد زيادة فى نفس الأمر ؛ فإنه كما لا يفيد أصل المعنى — كما تقدم فى باب الخبر — لا يفيد زيادة فيه ، ولا ينافى ذلك أنه يدل على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ؛ فإن الاستعارة دلت على كمال الوجه ، والتشبيه دل على ضعفه ، فلا يرد الاعتراض على الشيخ ؛ لأن المعنى فى نفسه ، ولو دلت الاستعارة على الكمال فيه ، لا يقتضى ذلك أنها أثرت فيه زيادة فى نفس الأمر .

ورد السيد الشريف كلام السعد بأن ما حمل عليه القزوينى كلام عبد القاهر من تفسير الإفادة بالدلالة هو الذى ينبغى أن يصار إليه ؛ لأنه ربما يتوهم أن المجاز دائماً أقوى دلالة وأكثر مدلولا من الحقيقة ، فأورد الشيخ هذا البحث ليبين أن ذلك لا يطّرد ، ومثّل بما ينتقض فيه الاطراد ، وهو قوله هو والأسد سواء مع الاستعارة وكذلك الكناية والمرسل . ووجه الأبلغية بالوجه العام لكل ما هو خلاف الحقيقة ، هو تأكيد الإثبات . وقوله المعنى لا يتغير فى نفسه باختلاف الطرق ، معناه أن الطرق لا تدل فيه على أكثر مما تدل عليه الحقيقة — أورد عليه القزوينى النقض بالاستعارة مع التشبيه ، ثم أجاب بأن مراده أن ذلك لا يطّرد فى كل مجاز .

قال : وأما ما حمل عليه السعد كلام عبد القاهر من أن المراد بإفادة الزيادة إفادتها فى أصل المعنى خارجا ، أى إنشاؤها فى المعنى الخارجى ، وإيجادها فيه ، فهو أمر واضح ، للعلم بأن اللفظ لا تأثير له فى المعنى إيجاداً ولا زيادة ، كما أنه لا تأثير لغيره ، وإنما حظ اللفظ من المعنى الدلالة ؛ فحمْلُ كلام الشيخ على ما قال السعد نهاية فى الركاكة ، ويدل على ذلك أنه مثل لما اتحدت فيه الدلالة فعاد حاصل كلامه إلى ما تقرر من أن المجاز أبلغ لإفادته التأكيد فى المعنى . ولا ينافى ذلك أنه ربما تكون الدلالة على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ، كما فى الاستعارة والتشبيه[٩] .

ومنشأ الإشكال فى كل ما تقدم هو المعنى الواحد الذى استظهره القوم وهم يلتمسون وجها يصح معه القول بأن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز . فهذا المعنى ثابت لا يختلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه وتغيرها لا يوجب اختلافا وتغيراً فيه بالزيادة والنقصان ؛ فإن معنى كثرة القِرَى معنى واحد لا يختلف فى نفسه بأن يعبر عنه تارة باللفظ الموضوع بإزائه ، ويكنى عنه أخرى بكثرة الرماد ، فيعلم فى الأول من

اللفظ ، وفى الثانى بطريق المعنى . وكذلك معنى مساواة الأسد ، لا يتغير فى نفسه ، سواء عبر عنه بلفظه ، أو دل عليه من حيث المعنى بجعله أسدا ؛ فالمفهوم من إحدى العبارتين هو بعينه المفهوم من الأخرى من غير زيادة أو نقصان فى نفسه ، وإن كان هناك اختلاف فى قوة الدلالة وتأكيدها .

ولذلك صح ما ذهب إليه البهاء السبكى من أن ما ذكره عبد القاهر مخالف لاتفاقهم على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لما كان المجاز أبلغ ، بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . وأما قوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه ففيه نظر ؛ لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من أن واللام مثلا ، والتأكيد فى الاستعارة إنما وقع فى لفظ مفرد ، والتأكيد يكون لمعناه ، كما أن المبالغة فى قولك « رحيم » بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة لا لتأكيد إثباتها . ثم أين ما تختص به الاستعارة إذا كان الأمر فيها قائماً على تأكيد التشبيه ، وهو كما يتأتى فيها إن سلمناه يتأتى فى غيرها من العبارات ؟ وكيف يُنكَرُ ما تفيده من زيادة فى المعنى يؤدى إليها ما تتضمنه من تجربة حية يكتشف فيها القائل الوجود المتجدد فى كل آن ؟ !

والاستعارة بعد ذلك اقترنت فى قول من قال إنها مجاز عقلى — خلافاً لما عليه الجمهور من أنها مجاز لغوى — بادعاء دخول المشبه فى جنس المشبه به بناء على جعل أفراد الأسد بطريق التأويل على قسمين : أحدهما المتعارف بجرأته وقوته ، ثم جثته وهيكله ؛ والثانى غير المتعارف بالجرأة والقوة دون الجثة والهيكل . ولفظ الأسد إنما هو موضوع للمتعارف ، فاستعماله فى غير المتعارف استعمال فى غير ما وضع له ، والقرينة مانعة من إرادة المعنى المتعارف ليتعين المعنى غير المتعارف .

والادعاء هو آخر المطاف فى شد أزر المجاز والأخذ بيده ليلحق بالحقيقة ، بحيث يسوغ لسائل أن يسأل : وماذا بقى للمجاز بعد أن خلع عليه ما خلع على الحقيقة إن لم يكن كلّه فجلّه ؟ والجواب أنه بقى له كل شىء بحكم الوضع والاستعمال المأخوذين فى حده وحد الحقيقة ؛ فقد ظل المجاز مجازا والحقيقة حقيقة ؛ لم تغير هذه من إهابها ، ولم يغير المجاز من إهابه ، وظل التجوز من العوارض المخلّة بالفهم اليقينى كما يقولون ، شأنه شأن الاشتراك ، بحيث إذا احتمل الكلام الحقيقة والمجاز حمل على الحقيقة دون المجاز ؛ لأن الحمل على الأصل أولى من الحمل على الفرع .

مرض اللغة :

وإشكال المجاز أكبر من أن تأتى عليه المسكنات ؛ لأنه مرض اللغة كما سماه ماكس موللر وغيره . وما وقع له فى البلاغة العربية وقع لنظيره فى البلاغة الأوربية ؛ فمنذ شيشرون والمجاز يُعد أيضا بالحقيقة التى أخذت حكم المعيار ولو لم تعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لا تزيد فى مجملها عن كونها تهذيباً لهذا الحد ؛ فالمجاز فيها انحراف ecart عن المعيار ، بحيث كان يمكن أن يحل محل المجاز لفظ آخر أسلم طريقا .

ويجمل تودوروف الاعتراض على هذا التصور فى أمرين :

أحدهما أنه لا خلاف فى أنه ليس كل انحراف مجازا . ولكن لم يستطع أحد أن يدلنا على ضابط يمكن بواسطته تمييز الانحرافات المجازية عن الانحرافات اللامجازية ؛ فالحد من هذه الجهة ناقص ، يفتقر إلى الفصل الذى يميز إحداهما عن الأخرى .

والثانى ما الثمن الذى ينتظر من الإبقاء على الوجه الآخر ، وهو أن كل مجاز انحراف ؟

ثم انحراف عمّاذا ؟ عن معيار . لقد كان مطمح البلاغيين المحدثين مطابقة هذا المعيار لشفرة اللغة . وإذا صح أن من المجازات ما يعد خروجا على اللغة فإنها لا تمثل إلا جانباً منها ؛ أما بقيتها فقد كان لابد أن يلتمس معيارها لا فى اللغة بل فى خطاب معين ؛ فجان كوهين جعل معياره الخطاب العلمى ، ومن قبله بيوس سرفيان أقام معياره على السلامة من الغموض وسهولة الشرح ولا أهمية الإيقاع . ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن خطابا آخر (الشعرى مثلا ، ولم لا ؟ والصحفى ، واليومى ، إلى آخر ما هنالك) يعد انحرافا عن الأول . ولكن ما جدوى هذه الملاحظة ؟ فقواعد اللغة تنطبق على كل خطاب ، وقواعد الخطاب لا تنطبق إلا على الخطاب . والقول بأنها لا توجد فى غيره مما لا معنى له ؛ فلكل خطاب نظامه الذى لا يمكن انتزاعه قسراً بمجرد الوضع العكسى للخطاب الآخر . وتأكيد العكس لا يخرج عن أن يكون بمثابة أخذ الكراسى على أنها موائد منحرفة .

والقول بأن المجازات انحرافات ليس خطأ ، إلا أن جدواه مشكوك فيها . وإذا اقتصرنا على ما يعد خروجا على قانون اللغة فإنه يؤلف مع المجازات طائفتين متداخلتين . وإذا صح أن ذلك أمر يستوقفنا فإنه لا يبين طبيعة المجاز(١٠) .

مغايرة الوضع للاستعمال :

ومكمن الداء فى تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز عند أصحابنا هو مغايرة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع للفظ خارج الزمن ، ثم يطرأ عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازاً ، أو لا يستعمل فتكون منه ألفاظ ليس لها تاريخ لأنها قبل التاريخ ، ولذلك لا توصف بحقيقة ولا بمجاز ، بل فى إطلاق « ألفاظ » عليها ظلم لها وللألفاظ ؛ لأنه كإطلاق اسم الموجود على المعدوم . فالألفاظ لا توجد إلا إذا استعملت ، وتجردها عن الاستعمال ضرب من المحال .

والتقسيم لا يدل على وجود المجاز ولا على إمكانه ؛ لأن ذلك لا يتأتى إلا إذا ثبت أن الألفاظ وضعت لمعان وضعاً أوليا ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى فى الوضع الثانى ؛ وهذا ما لا سبيل إلى العلم به . والتصورات الذهنية التى بنى عليها التقسيم لا تغنى شيئا ؛ لأنه إذا أمكنهم أن يقولوا إن الحقيقة لا تستلزم المجاز لأن الوضع الأول لا يستلزم الثانى ، والأصل لا يستلزم الفرع ، أمكن مخالفيهم أن يقولوا إن كل حقيقة لابد لها من مجاز ، وما لا مجاز له فلا يقال إنه حقيقة ؛ إذ لابد لتحقق الحقيقة من استعمال اللفظ فى غير ما وضع له ، أى لا يكون استعماله فيما وضع له حقيقة إلا إذا استعمل فى غيره . ووجهه أن الحقيقة فيها قيد الأولية ؛ والأول يستلزم ثانيا ؛ لأنه يضايفه فيقتضى وجوده ؛ والثانى هو وضع المجاز .

وإذا ساغ لهم أن يقولوا إن المجاز على الراجح لا يستلزم الحقيقة ؛ إذ لا مانع من أن يُتجوز فى اللفظ قبل استعماله فيما وضع له ، وهو اللامعقول والمحال الذى قدمناه ، ساغ أيضا لمخالفيهم أن يقولوا إن المجاز يستلزم الحقيقة ، وإلا لعرى الوضع عن الفائدة ؛ لأنه لولا

الوضع الأول لما وضع الثانى .

وهـذا هو الثمن البـاهظ للتصورات الـذهنيـة التى تقـع خـارج الزمان ؛ وإلا فأين حقائق المجازات التى حفلت بها العربية وهى أكثر من أن تحصى ، كالذى تواتر عن العرب من قولهم استوى فلان على متن الطريق ، وفلان على جناح السفر ، وشابت لمة الليل ، وقامت الحرب على ساق ؟

ثم أليس من التحكم أن يقال إن المجاز هو استعمال اللفظ فى غير مـا وضع لـه ؟ فوضـع اللفظ للمعنى هو تخصيصـه بـه ، بحيث إذا استعمل فهم منه ذلك المعنى . والاستعمال الذى لا نملك غيره يدل على أنه قد وضع للمعنى الذى يفهم منه فى السياق .

وإذا كان يفهم فى هذا المعنى وفى سواه فمن أين لنا أنه موضـوع لأحدهما دون الآخر ؟ وكل ما قيل فى ذلك يدل على أن الطريق إليه مسدود ، كالذى نقله السيوطى عن القاضى عبد الوهاب فى كتاب « الملخص » من أن الفرق بين الحقيقة والمجاز لا يعلم من جهة العقل ولا السمع ، ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أهل اللغة ؛ والدليل على ذلك أن العقل متقدم على وضع اللغة ، فإذا لم يكن فيـه دليل عـلى أنهم وضعوا الاسم لمسمى مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غيره ؛ لأن ذلك فرع العلم بوضعه . وكذلك السمع ، إنما يرد بعد تقـرر اللغـة ، وحصـول المـواظبـة ، وتمهيـد التخـاطب ، واستمـرار الاستعمال ، وإقرار بعض الأسماء فيما وضعٌ له ، واستعمال بعضها فى غير ما وضع له ، فيمتنع لذلك أن يقال إنه يعلم به أن استعمال أهل اللغة لبعض الكلام هو فى غير ما وضع له ، لامتناع أن يعلم الشىء بما يتأخر عنه . ولذلك أنكر الأستـاذ أبو إسحـاق الإسفرايينى وقـال : لا مجاز فى لغة العرب ؛ لأن نقل الاسم يستدعى منقولا عنه متقدما ، ومنقولا إليه متأخرا ؛ وليس فى لغة العرب تقديم وتأخير ، بل كـل زمان قدّر أن العرب قد نطقت فيه بالحقيقة فقد نطقت فيه بالمجاز ؛ لأن الأسماء لا تدل على مدلولاتها لذاتها ، بخلاف الأدلة العقلية ؛ فإنها تدل لذواتها ولا يجوز اختلافهـا . أما اللغـة فانها تـدل بوضـع واصطلاح . والعرب نطقت بالحقيقة والمجاز على وجه واحد ؛ فجعْل هذا حقيقة وهذا مجازا ضرب من التحكم ؛ فإن اسم السبـع وضـع للأسد كما وضع للرجل الشجاع[11] .

الكلام كله مقيد :

وما يستأنس به بعد ذلك من وجوه للفـرق بينهما ، كـأن يقال : الحقيقى ما يفيد المعنى مجرداً عن القرائن ، والمجـاز مالا يفيـد ذلك المعنى إلا مع قرينـة ؛ أو يقال : الحقيقى مـا يسبق إلى الذهن عنـد الإطلاق ، والمجاز مالا يسبق إلى الذهن ، لا يثبت عند النقد؛ فهى جميعا ترجع إلى الإطلاق الذى يسبغونه على الحقيقة ، والتقييد الذى يخلعونه على المجاز ، وكلاهما لا وجه له فى الكلام التام الذى لا يوجد إلا مقيدا بقيود تزيل عنه الإطلاق ، والقرينة من هذه القيود . ولفظ الكلام لا يستعمل إلا فى المقيد ، وهو الجملة التامة ؛ فأما مجرد الاسم أو الفعل أو الحرف فهو لا يسمى فى كلام العرب كلمة ، وإنما تسميته هذا اصطلاح نحوى ، كالفعل والاسم .

ومن الألفـاظ ما لا يـرد فى الكلام إلا مقيـدا بالإضـافـة ، كلفظ « الرأس » ، الذى يضاف إلى الطريق والجبـل والعين والإنسـان ، فيظن عند تجريده أنه حقيقة فى رأس الإنسان ، مجاز فى غيره ، وهو مالا تشهد له اللغة ؛ لأن رأس كل شىء أعلاه ؛ فكما أنه حقيقة فى رأس الإنسان هو حقيقة فى غيره .

وكذلك « الجناح » ، يظن أنه حقيقة فى الجناح ذى الريش ، مجاز فى غيره . وهو لم يرد إلا مضافاً ليدل عـلى معناه ؛ فجنـاح الطائـر ما يخفق به فى الـطيران ، وجنـاحاه يـداه ، وجنـاح الإنسـان يده ، وجناحاه يداه ، وفى التنزيل (واخفض لهما جناح الذّل من الرحمة) ، أى أَلِنْ لهـما جانبـك . وفيـه أيضـا (واضمم إليـك جنـاحـك من الرهب) ــ قال الزجاج : معنى جناحك ، العضد .

وكله راجع إلى معنى الميل ؛ لأن جناح الإنسان والطائر فى أحـد شقيه . وفى الحديث إن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم ؛ وهو بمعنى التواضع له ، تعظيما لحقه ، فكأن الميل جزء من المعنى ، وهو من باب ما يطلق عليه Seme ، ويستوعب طائفة من الألفاظ .

ويذهب ابن تيمية[12] إلى أنه إذا كان المقيد فى رأس الإنسان غير المقيد فى رأس الدرب ورأس الناس ورأس الأمر، ومجموع اللفظ الدال غير مجموع اللفظ الدال هناك ، فإنهما قد اشتركا فى بعض اللفظ ، كاشتراك كل الأسماء المعرفة فى لام التعريف .

ولو قدّر أن الناطق باللغـة نطق بلفظ رأس الإنسـان أولا ، لأن الإنسان يتصور رأسه قبل غيره ، والتعبير أولا هو عما يتصوره أولا ، فالنطق بهذا المضاف أولا لا يمنع أن ينطق بمضـاف إلى غيره ثـانيا ، ولا يكون هذا من المجاز ، كما فى سائر المضافات . فـإذا قيل « ابن آدم » أولاً ، لم يكن قولنا « ابن الفرس » و « ابن الحمار » مجـازا . وكذلك إذا قيل « بنت الإنسان » لم يكن قولنا « بنت الفرس » مجازا ، وكذلك إذا قيل « رأس الإنسان » أولا لم يكن قولنا « رأس الفرس » مجازا . وكذلك فى سائر المضافات إذا قيل يده ورجله .

فإذا قيل هو حقيقة فيما أضيف إلى الحيوان قيل ليس جَعْل هذا هو الحقيقة بأولى من أن يُجعل ما أضيف إلى رأس الإنسان ، ثم قد يضاف إلى ما يتصوره أكثر الناس من الحيوانات الصغار التى لم تخطر ببال عامة الناطقين باللغة . فإذا قيل إنه حقيقة فى هذا فلماذا لا يكون حقيقة فى رأس الجبل والطريق والعين ؟ وكذلك سائر ما يضاف إلى الإنسان من أعضائه وأولاده وساكنه يضـاف مثله إلى غيره ، ويضـاف ذلك إلى الجمادات فيقال رأس الجبل ورأس العين وخطم الجبل ، أى أنفه ، وفم الـوادى وبطن الـوادى وظهر الجبـل وبطن الأرض وظهـرها ، ويستعمل مع الألف وهو لفظ الظاهر والباطن فى أمور كثيرة ، والمعنى فى الجميع أن الظاهر لما ظهر فتبين ، والباطن لما بطن فخفى ؛ وسمى ظهر الإنسان ظهراً لظهوره ، وبطن الإنسان بطنا لبطونه ؛ فإذا قيل إن هذا حقيقة وذاك مجاز لم يكن هذا أولى من العكس .

الثقة فى اللغة :

ويتبين من ذلك أمران : أحدهما أن الألفاظ المفـردة لا قيمة لهـا إلا إذا اقترنت بسواها ؛ فدلالة الأسماء والأفعال عند التجرد كدلالة الحروف سواء بسواء ؛ فإن قولك « رجل » و« ماء» و« تراب » كقولك «فى» و« على » و« ثم » و« قام » و « قعد » و « ضرب » ؛ فهى لا تفيد شيئاً ؛ لأن شرط إفادتها تركيبها ، كما أن شرط إفادة الحرف تركيبه مع غيره .

والثانى أن إطلاقها على المعانى من باب إطلاق اللفظ الكلى على أفراده بالتواطؤ ؛ لأن معناه صادق عليها بالسوية .

وإذا كان ابن تيمية يتقصى مواضع استعمال الألفاظ فما ذلك إلا لأن اللغة طريق إلى المعرفة ، تثبت بها حقائق الأشياء . ومن ثم كان إنكاره هو وغيره ممن يأخذون بظاهر اللفظ للمجاز ؛ لأن المجاز معناه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى . ولذلك كانت الدلالة فيه عقلية ، تقوم على التضمن والالتزام . وأخذ اللفظ بظاهره شهادة وبرهان على الوثوق باللغة ، واستظهارها فيما يخفق به الجنان وينطق به اللسان .

والفرق بين موقف الذين يحملون الألفاظ على المجاز والذين يحملونها على الحقيقة فرق بين من يقف خارج اللغة يتساءل عن صدق الخبر أو كذبه ومن تغمره بوجودها ، يأخذ منها بقدر ما تعطيه لأنها تقاسمه المصير فى الكلمة التى تعانق الوجود وتخرج منها الأشياء قبل أن تخرج هى من الأشياء .

وإذا كان أحدهما يناجزها بالمعارض العقلى ، وهل الفاعل حقيقى أو غير حقيقى ، وهل يطابق الكلام ما فى الخارج أولا يطابقه ، فإن الآخر لا يؤرقه شىء من ذلك ولا يعبأ به ؛ لأن حدود العالم عنده هى حدود اللغة ، والحكم عنده للغة ، وفى مقولاتها تثبت الحقائق .

اللغة الأصلية :

وقد كانت الثقة باللغة ثقة بالشعر واللغة الشعرية عند الرومانتيكيين، ومن قبلهم ڤيكو وكونديّاك وروسّو ؛ والمجاز عندهم هو الأصل وليس الفرع ، والقاعدة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى عند ڤيكو هى اللغة المجازية التى لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صورا تحوّل الجمادات إلى كائنات حية ، وكانت المجازات هى الوسيلة الوحيدة للتعبير ، وهى العبارة الحقيقية التى كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعانى ، على ما يظهر ذلك فى الهيروغليفية ، التى تعبر عن طريق الرموز بواسطة المجازات . وكونديّاك الذى يلتقى فيما ذهب إليه مع ووربرتون صاحب كتاب مقال فى اللغة الهيروغليفية ، يذهب أيضا إلى أن اللغة فى بدايتها كانت كلها مجازية ، كما كانت الكتابة ضرباً من التصوير .

أما روسّو فإنه إذا كان يعول فى ظهور المجاز على الوجدان فإنه يبدأ من الإشكال الذى قدمناه عن عدم استلزام المجاز للحقيقة ؛ فالمجاز ــ كما يقول ــ نقل ، ولا يتأتى للمنقول كما تقضى بذلك البديهة والبلاغة أن يسبق المنقول منه ، إلا أنه لا يبدأ من البديهة ولا من البلاغة ، بل يتخذ له مكانا قبلهما ، ليبين إمكان ذلك من طريق السيكلوجية اللغوية للوجدان ، ويبدأ أيضا ــ خلافا للظاهر ــ من قصده من المعنى الحقيقى ؛ لأن هذا المعنى ينبغى أن يكون نقطة البدء ونقطة الختام .

وفى ذلك يقول : « أشعر أنه من حق القارىء أن يستوقفنى ويسألنى : كيف يمكن التجوز فى عبارة قبل أن يكون لها معنى حقيقى ؟ فالمجاز ليس إلا نقلا للمعنى الذى يقوم عليه المجاز ، وهو ما أسلم به ، إلا أنه ينبغى لفهم ما أريد أن يستبدل باللفظ المنقول الفكرة التى يحضرها الانفعال ؛ لأننا إذا كنا ننقل الألفاظ فإنما ننقل أيضا الأفكار ، وإلا لما دل المجاز على معنى » .

فالمجاز على هذا ينبغى أن يفهم كما يقول درّيدا[١٣] على أنه عمل الفكرة أو المعنى (المدلول إذا شئت) قبل أن يكون أمرا متعلقا باللفظ ؛ فالفكرة هى المعنى المدلول عليه ، وهى ما يعبر عنه اللفظ ، إلا أنها أيضا علامة على الشىء وتمثيل للموضوع فى نفسى . ثم هذا التمثيل للموضوع ، وهو دال على الموضوع ومدلول عليه بواسطة اللفظ أو الدال اللغوى بصفة عامة ، يمكن أيضا أن يدل بطريق غير مباشر على الوجدان أو الانفعال . وفى هذا التفاعل للفكرة الممثّلة (وهى دال أو مدلول على حسب هذه العلاقة أو تلك) يقيم روسو الشرح والبيان ؛ فالمجاز قبل أن يكون مأخوذا فى العلامات اللغوية ، عبارة عن علاقة الدال مع المدلول فى نطاق الأفكار والأشياء تبعا لما يربط الفكرة بما هى فكرة له ، أى بالعلامة الممثّلة . وعلى ذلك يكون المعنى الحقيقى هو علاقة الفكرة بالوجدان الذى تعبر عنه ، ويكون عدم الملاءمة فى التسمية (المجاز) هو الذى يعبر تعبيراً صحيحاً عن الانفعال . فإذا أفضى بى الفزع إلى أن أرى عمالقة حيث لا يوجد إلا أناسى فإن الدال ــ بما هو فكرة الشىء ــ يكون مجازاً ، ودلالته على انفعالى دلالة حقيقية . فإذا قلت : أرى عمالقة ، كانت هذه التسمية الخاطئة تعبيرا حقيقياً عن فزعى ؛ لأنى أرى حقا عمالقة . وهذا ما يدل عليه ظاهر اللفظ الذى فتح عينه على الخارج فانطلق المجاز المتوحش دون أن يسبقه معنى حقيقى ، ودون أن يراقبه بلاغى واحد همّه أن يؤول المجاز إلى الحقيقة ، مما يثير احتجاج مثل بريتون حيث يقول : إن الشاعر لم يرد أن يقول شيئاً لم يقله ، إلا أن الكلمات تقول فى المجازات شيئا آخر غير الذى تعنيه عادة .

وتجربة الشعراء مع المجاز هى تجربة مع الكلمة المستسرة ، مثل كلمة سويد بن كراع التى تولد فى أحشاء الظلام والصمت ، يطلع منها ، وهى وراء الأبواب المغلقة ، سرب من الوحش يصاديه الشاعر فى الفضاء اللا متناهى ولا يردّها إلا وراء التراقى :

أبيت بأبواب القوافى كأنما ... أصادى بها سربا من الوحش نزّعا
إذا خفت أن تُروى على رددتها ... وراء التراقى خشية أن تطلّعا

وقد كتب لها الخلود لأنها من سحائب الفكر ، وسحائب الفكر لا تفنى بفناء الواقع ، لأنها أبقى من الواقع . وقد قال أبو تمام :

ولو كان يفنى الشعر أفناه ماقرت ... حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انثنت ... سحائبُ منه أعقبت بسحائب

والأسد الذى استهلكته البلاغة وهى تبدأ فيه وتعيد ، أتى عليه المتنبى ودمره وسخرت حقيقته الشعرية من الأظفار والأنياب :

أسد دم الأسد الهزبر خضابه ... موت فريص الموت منه يرعد

فاحتفال النقد الحديث بالمجاز إنما كان احتفالا باللغة الشعرية التى لا تطابق إلا ذاتها ؛ اللغة المسهّدة التى تجتاحها عاصفة النفى ثم تطيل الاغتراب ويتناءى بها المزار وهى تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال ، وتقتنص اليقظة فى طريق الأحلام .

الهوامش:

(١) العمدة ١/٢٦٦ ، ٢٦٧ التجارية ـ القاهرة .
(٢) بدائع الفوائد ٢/٤ ، ٥ .
(٣) الخصائص ١/٤٤٧ وما يليها . دار الكتب ـ القاهرة
(٤) الرضى على الكافية ٢/٢٩٠ . اسطنبول .
(٥) انظر الصواعق المحرقة ٣٤٨ ، المتنبى ـ القاهرة .
(٦) حاشية الرسالة البيانية ١٢٠ ـ بولاق ـ القاهرة .
(٧) انظر كتابنا فلسفة المجاز ١٧١ النهضة العربية ـ القاهرة .
(٨) الحاشية البيانية ١٣٢ ، ١٣٣ .
(٩) شروح التلخيص ١/٢٧٤ ومايليها ـ السعادة ـ القاهرة .
(١٠) انظر : T. Todorov, Synecdoques, Semantique de la Poesie, 8-9.Ed. de Seuil, Col. Points .
(١١) المزهر للسيوطى ١/٣٦٥ ، الحلبى ـ القاهرة .
(١٢) كتاب الإيمان ، تحقيق خليل هراس ، ٨٦ ، أنصار السنة ـ القاهرة .
(١٣) Jacque Derrida, De La Grammatologie 381, Ed d Minut.

بواكير المصطلحات النقدية قراءة فى كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحى

رجاء عيد

إن مصطلحات نقدية حاشدة قد استقرت أصولها ، وترسخت جذورها فى ذلك السفر الجليل . وهى ــ الآن ــ بعد أن دار بها الزمان ، وتداولتها الأيام ، فتعدلت ــ لذلك ــ أشكالها ، أو اختلفت مدلولاتها ، أو تطورت مفهوماتها ، ما تزال ــ فى أول الأمر وآخره ــ مدينة لابن سلام بأنه واضع جذورها ، وصاحب أصولها ؛ ومن هذا السبيل ربما نحاوره ــ كما سيلى ــ فى بعض منها ، دون غفلة عن الفارق الزمنى ، ودون تغافل عن الظرف التاريخى ، ودون اصطناع رطانة معاصرة لا تبقى ولا تذر .

* الشعر المصنوع المفتعل الموضوع

يبدأ « ابن سلام » أول مصطلحاته الذى أثار القضية القديمة الحديثة بما أسماه « الشعر المصنوع المفتعل الموضوع » . ونعتمد على النصوص الممتدة فى مواضع مختلفة من كتابه ، محاولين تتبع خيط خبىء يعقد بين تلك النصوص ، حتى نتبين ــ بتجرد ــ الدلالات المستقاة منها .

يقول « ابن سلام » فى أول نصوصه : « وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لاخير فيه ، ولاحجة فى عربيته ، ولا أدب يستجاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ، ولا نسيب مستطرف . وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ؛ لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء . وليس لأحد ــ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شىء منه ــ أن يقبل فى صحيفته ولا يروى عن صحفى . . . »(١) .

إن كلمة « مصنوع » تثير بعض الاضطراب ، بخلاف المتاليين « مفتعل موضوع » . وهذا الاضطراب يتشكل فى جملة النصوص التالية . وعلى الرغم من ذلك فقد يؤدى النظر المتفحص إلى إزالة الاضطراب إذا تحلى ببعض من الصبر . ونشير إلى ذلك الإحساس بالحيرة لدى الأستاذ العالم المحقق حين يعلق على النص السابق قائلا : « ولا أدرى مايريد ابن سلام من كلمة « مصنوع » ! أيريد ماصنعته القبائل ، أو بعض الكذابين ؟ أم يريد أنه محمول على الشاعر ، وهو من عمل شاعر غيره ؛ فإنى رأيت سيبويه يقول . . وذكر بيتا من الشعر : « قال : وهو مصنوع على طرفة ، وهو لبعض البادين » . فهذا معناه : محمول على طرفة ، لا لأنه مما صنعه الكذابون أو القبائل »(٢) . والأستاذ محقق الكتاب عنده ما يبرر تساؤله . فلنحاول تتبع جملة نصوص « ابن سلام » ، فلعلها تحمل فى دلالاتها ما يذهب بما أثاره العالم الفطن .

إن « ابن سلام » يذكر رواية تقول : « . . . قال خلاد بن يزيد لخلف بن حيان ــ وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله ــ : بأى شىء ترد هذه الأشعار التى تروى ؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم . قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟ قال : نعم . قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت »(٣) .

ترد كلمة « مصنوع » كذلك فى تعليق « ابن سلام » على بيتين نسبا إلى « لبيد » وهما :

باتت تشكّى إلىّ النفس مُجْهِشة
وقد حملتك سبعاً بعد سبعين
فإن تعيشى ثلاثاً تبلغى أملاً
وفى الثلاث وفاء للثمانين

يعلق قائلاً :

« ولا اختلاف فى أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث ، ويستعان به على السهر عند الملوك ؛ والملوك لا تستقصى »[4] .

وتأتى كلمة « مصنوع » أيضا فى هذه الرواية التى سنعود إليها فى موضع آخر ، وفيها يقول ابن سلام : « . . . فسألناه عن شعر أبيه متمم . . . ، فلما نفد شعر أبيه ، جعل يزيد فى الأشعار ويصنعها لنا ، وإذا هو يحتذى على كلامه . . . فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »[5] .

لقد اقترنت الكلمتان : « يصنع ـ يفتعل » ؛ وواضح أن الافتعال هو الخطوة التى تلى الصنع ، أو أن كليهما وليد صاحبه .

مايزال أمامنا نص مروى عن « ابن سلام » فيما يقوله « القالى » فى « أماليه » يقول فيه : « . . . وحدثنا . . . قال : حدثنا محمد بن سلام قال : حدثنى يحيى بن سعيد القطان ، قال : رواة الأشعار أعقل من رواة الحديث ، لأن رواة الحديث يروون مصنوعا كثيرا ، ورواة الشعر ساعة ينشدون المصنوع ينتقدونه ويقولون هذا مصنوع »[6] .

إن الدلالة المستخلصة مما سبق تشير ـ على الرغم من تعدد مواضع تلك النصوص ـ إلى أن « المصنوع » يحمل معنى الشك فيه ، أو الشك فى نسبته إلى قائله ؛ وهنا تتصل المتتاليات : مصنوع مفتعل موضوع . ولكن الأمر يدفع إلى تساؤل جديد : ما المقياس الذى يحدد جناحى المشكلة :

١ ـ الشك فى الشعر ؟
٢ - الشك فى نسبته إلى قائله ؟

لعل القضية تتضح بعد تمحيص مجموعة تالية من نصوص « ابن سلام » ؛ وهذه النصوص التالية سوف توضح لنا متى تصبح المتتاليات السابقة : « مصنوع مفتعل موضوع » ذوات مرونة فائقة ؛ فقد تتضام لتعطى دلالة واحدة لها عمومية شاملة ؛ وقد تتمايز لتصبح لها خصوصية متميزة ؛ وكلا الوجهين فى الوقت ذاته لا ينفصل كل الانفصال عن صاحبه فى نهاية المطاف .

إن « ابن سلام » فيما يرويه عن الثلاثة الذين خُلِّفوا (أى الذين أُخر الحكم فى أمرهم فى غزوة « تبوك » ، كما نعلم) يذكر قول واحد منهم : إنى لأصنعهم لسانا ، وأقدرهم على ذلك ، ولكن والله لا أعتذر إليه [أى إلى الرسول ﷺ] بكذب ، وإن عذرنى فيطلعه الله علىّ »[7] . ونسوق قول « ابن سلام » التالى : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم . . . »[8] . إن ارتباطا خفيا بدأ يتضح بين الصناعة والحذق والثقافة التى تعنى ـ بجانب الحذق ـ الإتقان والتجويد . ولنتذكر قول « سويد بن كراع » :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربا من الوحش فزعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها
فثقفتها حولا حريدا ومربعا[9]

نصل ـ الآن ـ إلى أن الجناح الأول للثلاثية « مصنوع مفتعل موضوع » يعنى الشك فى الشعر نتيجة لعوامل تتحدد فى إطار كينونته ؛ وذلك حين يستكشف البصير به فقدان هذا الشعر للخصائص المميزة لمعطيات هذا الفن القولى الذى هو ـ كما يقول « ابن سلام » ـ « ديوان العرب » ، و« ديوان علمهم ومنتهى حكمهم » ، وهو « علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » .

ولعل الأمر يزداد وضوحا حين نعود إلى اقتران الكلمات الثلاث ، ومايردفه ابن سلام فى نصه الأول، حيث يقول معللا : « . . . لا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ، ولا نسيب مستطرف . . . » ، وقارن ذلك ـ أيضا ـ بقوله معلقا على ما جاء به « محمد بن إسحاق » ـ ولنا إليه عودة : « وليس بشعر . إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » ، ومع قوله فى نهاية تعليقه : « مع ضعف أسره وقلة طلاوته » ، ومع قوله : « . . . فهذا الكلام الواهن الخبيث » .

مما سبق يتضح الجناح الأول للقضية ، وهو ـ كما قلنا ـ أمر يرجع إلى « فنية » الشعر ، وإليه يشير ـ كما نفهم ـ ابن سلام فى مثل قوله : « . . رجع إلى قول الشعراء وقول العلماء فيه » ، وإلى مثل قوله : « . . . وقال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك . قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه ردىء فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ »[10] .

لعله قد اتضحت دلالة كلمة « مصنوع » حين يتم ربطها بجملة النصوص المتصلة بها فيما أوردناه ؛ وتعنى ـ هنا ـ الخبرة والدربة التى تتيح الحكم على النص ، ومدى تمثيله لتلك الخصائص الفنية ؛ وهذه الدربة التى تميز « المصنوع » ليست وليدة قياس عقلى صارم ، وإنما تنتسب إلى ذلك « الحس » الفنى الخاص الذى يستكشف « ضعف الأسر » و« قلة الطلاوة » ، وأنه « ليس بشعر » ، و« إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » .

ونذكر قولا آخر جيدا لابن سلام ، نستطيع ضمه إلى ماننثيره الآن ، يقول : « . . . ويقال للرجل والمرأة ، فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق ، طل الصوت ، طويل النفس ، مصيب للحن . ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه . وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »[11] .

إن « ابن سلام » فى موضع آخر وهو يذكر « طرفة » و« عبيد » يلمس ما نحن فيه ، إذ يعلل نكرانه لما « حمل » على « طرفة » و« عبيد » بسبب ما أسماه « الغثاء » ، أو كما ذكر من قبل « ضعف أسره ، وقلة طلاوته » ، فيقول : « ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلة ما بقى بأيدى الرواة المصحّحين لطرفة وعبيد ، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر . وإن لم يكن لهما غيرهن ، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة ، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما ، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة . . وكانا أقدم الفحول ، . . . ، فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير »[12] . ولنتذكر قوله عن « محمد بن إسحاق » : « وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق »[13] .

يتضح ـ مما سبق ـ أن الخبرة أو الدربة كفيلة بتغطية الجناح الأول من القضية ، وإن كانت تتبقى إشكالات لا تغيب عن فطنة « ابن

سلام » ، ولكنها لا تؤثر فى كفاءة المقياس المتكىء على الحاسة الفنية التى تميز « الكلام الواهن الخبيث » عن سواه . ومن مجموعة نصوص متفرقة تتحدد أبعاد تلك الإشكالات . إن « ابن سلام » فى واحد من نصوصه يعرض لقصيدة أبى طالب فى مدح النبى « ﷺ » ويعلق قائلا : « . . وقد زيد فيها وطولت » . وتهمنا ــ الآن ــ تلك الإشارة السريعة التى تلى ما قاله ؛ وهو فيها يحدد هوية أحد الإشكالات ؛ يقول : « . . وأشعار قريش فيها لين فتشكل بعض الإشكال »[١٤] .

من الواضح أن الإشكال هنا ينبع من خصيصة يتسم بها شعر قريش ؛ وهى « اللين » ؛ أو إن شئنا قلنا كما يقول القدماء : قرب المآخذ ، أو عدم تميز أداء فنى عن سواه . إن جملة « تشكل بعض الإشكال » ترد بنصها فى موضع آخر ؛ وهى فى هذا الموضع التالى تحدد إشكالية تتصل بشعر الشاعر نفسه ؛ أى تنتقل من « العام » ــ شعر قبيلة ما ــ إلى « الخاص » ؛ أى شعر شاعر بعينه . يقول ابن سلام : « أخبرنى . . . أن ابن داود بن متمم بن نويرة ، قدم البصرة . . . . فسألناه عن شعر أبيه متمم ، وقمنا له بحاجته . . . فلما نفد شعر أبيه ، جعل يزيد فى الأشعار ويصنعها لنا ؛ وإذا كلام دون كلام متمم ، وإذا هو يحتذى على كلامه ؛ فيذكر المواضع التى ذكرها متمم ، والوقائع التى شهدها . فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »[١٥] . ونذكر ــ الآن ــ تلك العبارة الوضيئة التى تتقدم هذه الرواية ، وفيها تتحدد الإشكالية الثانية ؛ يقول « ابن سلام » قبل ما تقدم : « . . . وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ماوضعوا ، ولا ماوضع المولدون.وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكال » .

ولم يبق سوى الإشكال الثالث ، وهو ــ فى هذه المرة ــ يتصل بشعر الشاعر حين يختلف أداؤه الفنى تبعا لتغير البيئة ، واختلاف الجو الحضارى ؛ فيتأثر معجمه الشعرى ، وتختلف تركيباته اللغوية ، وصياغته الفنية . يقول « ابن سلام » وهو يذكر « عدى بن زيد » : « . . وعدى بن زيد كان يسكن الحيرة ، ويراكز الريف ، فلان لسانه ، وسهل منطقه ، فحمل عليه شىء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه « خلف الأحمر » ، وخلط فيه « المفضل » فأكثر »[١٦] .

وقبل أن ننتقل إلى الجناح الآخر من الثلاثية ؛ أى الشك فى نسبة الشعر ، نشير ــ على عجل ــ إلى ما يتصل بما نحن فيه ؛ وهو تمحيص الشعر لا بواسطة « الحاسة الفنية » ، وإنما بواسطة « الحاسة اللغوية » ؛ وإن كانت لها مخاطرها على حسب مفاهيمهم الأقدمون من كون اللغة بنية ثابتة . يقول « المرزبانى » فى موشحه : « زعم الأصمعى أن هذا البيت الذى يروى لمهلهل مصنوع محدث ، وهو قوله :

أنبضوا معجس القسى
وأبرقنا لما توعد الفحول الفحولا »[١٧]

إن « الأصمعى » يتكىء على مفهوم « ثبات » اللغة ؛ ولذلك يرى أنه لا يقال « أرعد وأبرق » فى الوعيد ، ولما جاء الأمر على خلافه عند شاعر قديم، كان التخلص ــ خضوعا لمبدأ الثبات ــ بأن البيت مصنوع محدث ، وللسبب نفسه ــ وقد أشرنا إلى مخاطره ــ يخطىء « الكميت » فى قوله :

أرعد وأبرق يا يزيد
فما وعيدك لى بضائر

ويعود المتاليان « مفتعل موضوع » ليكونا الجناح الثانى للشك فى نسبة الشعر ؛ ولكنها ــ فى الوقت نفسه ــ يتصلان على وجه العموم بمصطلح « مصنوع » بهذا المفهوم الجديد . وتصبح القضية ــ الآن ــ قضية توثيق للنصوص ، معتمدة على الجانب التاريخى ، وعلى تمحيص الرواة ؛ أو كما يعرف فى علم الحديث بالجرح والتعديل .

إن « الرواة » الذين « يضعون » الأشعار قد عرف أمرهم . وهنا كان الحذر سلاحا ضد الثنائية « مفتعل موضوع » . يقول ابن سلام : « ويروى عن الشعبى . . . وهذا غلط . . أجمع أهل العلم أن النابغة لم يقل هذا . . . وجدنا رواة العلم يغلطون فى الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله . وقد تروى العامة أن الشعبى كان ذا علم بالشعر وأيام العرب ، وقد روى عنه هذا البيت . . . وهو فاسد ، وروى عنه شىء يحمل على « لبيد »[١٨] .

إن إشكالات توثيق النص تتحدد تحت ما عرف بمشكلة « الانتحال » ، التى تتضح فى قول « ابن سلام » : « وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الراوية ، وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ، ويزيد فى الأشعار »[١٩] . إن هذه الإشكالية يكون الخلوص منها بمثل ما مر من حديث « ابن سلام » عن « الشعبى » ؛ وهى إشكالية ذات شقين : الأول يتصل بظروف رواة الأشعار غير الموثوق بهم ، كالشعبى وحماد الذى يقول عنه « ابن سلام » أيضا : « وسمعت يونس يقول : العجب ممن يأخذ عن حماد ، وكان يكذب ويلحن ويكسر »[٢٠] . ومن هؤلاء « محمد بن إسحاق » الذى مر ذكره ؛ ويكون تجريح روايته بواسطة استخدام منهج تاريخى يكون سندا لرفض ماجاء على لسانه ، يقول « ابن سلام » : « . . محمد بن إسحاق بن يسار . . فكتب فى السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط . . ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة . . أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر ؟ ومن أداه منذ آلاف السنين ؟» . ويتضح مايعنيه « ابن سلام » فى قوله مدللا : « وقد روى لعباس بن مرداس بيت فى عدنان ، قال :

وعك بن عدنان الذين تلعبوا
بمذحج حتى طردوا كل مطرد

والبيت مريب عند أبى عبد الله [أى ابن سلام] ؛ فما فوق عدنان أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب ، والله أعلم بها ، لم يذكرها عربى قط . . فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا »[٢١] . وهنا يكون رفض « ابن سلام » لما جاء به « محمد بن إسحاق » فى قوله : « . . . فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ، ومثل ماروى الصحفيون ، ما كانت إليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم »[٢٢] .

ومن مجموعة نصوص تضاف إلى ما سبق يتجع « ابن سلام » سندا أو أسانيد تتيح الخلوص من إشكالية « الانتحال » وفيها يقول :

أ- « وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل

البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد ــ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شىء منه ــ أن يقبل من صحيفة ، ولا يروى عن صحفى »[٢٣] .

ب - « . . . وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به . . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »[٢٤] .

حـ - « . . . رجع إلى قول الشعراء ، وإلى قول العلماء فيه »[٢٥] .

د - « . . . ولسنا نعد ما يروى ابن إسحاق له [أى لأبى سفيان بن الحارث] ولا لغيره شعرا ، ولأن لا يكون لهم شعر ، أحسن من أن يكون ذلك لهم »[٢٦] .

إن النصوص السابقة تصلح ــ كذلك ــ لحل إشكالية أخرى تتصل هذه المرة بظاهرة العصبية التى أدت إلى خلق ذلك الشعر « المفتعل الموضوع » ، أو « المنحول » . . وهذه الظاهرة تمثل الاتجاه الثانى فى قضية توثيق النصوص . ومن النّصّيْن التاليين تتضح أبعاد القضية المتشابكة ؛ يقول « ابن سلام » : « . . فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أيامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم . وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ؛ فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ؛ فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت . . . »[٢٧] . وواضح صعوبة ذلك المأزق التاريخى بين شعر ضاع كان سجلا لوقائع معروفة ، وبين شعر يراد به اصطناع مجد لمن « قلت وقائعهم وأشعارهم » . ويأتى التشابك الذى أشرنا إليه فى قول « ابن سلام » : « . . . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت . . » .

نذكر نصا آخر يشير إلى ذلك الظرف التاريخى المتصل بما كان من ملاحاة وهجاء بين شعراء قريش وشعراء النبى [ﷺ] ، ويومىء ــ كذلك ــ إلى ما تبقى من شنآن قوم لم تزل بنفوسهم بقايا جاهلية ؛ فلا تريد أن تنسى ما قاله « حسان بن ثابت » ــ أو سواه ــ وما نالها منه . ونذكر لذلك قول « ابن سلام » حين يعرض لحسان وشعره فيقول : « . . . وقد حمل عليه مالم يحمل على أحد ، لما تعاضهت قريش واستبت ، وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تنقى »[٢٨] . ثم يأتى نص آخر ، كأنه يفسر ما جاء فى النص السابق يقول فيه : « ويروى الناس لأبى سفيان بن الحارث يقول لحسان :

أبوك أبو سوء وخالك مثله
ولست بخير من أبيك وخالكا
وإن أحق الناس أن لا تلومه
على اللؤم من ألفى أباه كذلكا

فأخبرنى أهل العلم من أهل المدينة : أن قدامة بن موسى . . . قالها ونحلها أبا سفيان . وقريش ترويه فى أشعارها ؛ تريد بذلك الأنصار والرد على حسان »[٢٩] .

ولنتتبع ــ الآن ــ مصطلحا آخر له بعض وشيجة بما سبق .

* الرفادة والشعر المجتلب

أشرنا ــ منذ قليل ــ إلى أثر العصبية القبلية فى مشكلة الشعر المفتعل الموضوع ، وهاهى ذى تطل برأسها لتشكل مصطلح الاجتلاب والرفادة ؛ وإن كانت خطورتها ــ هنا ــ هينة ؛ لأنها تتحدد فى نطاق ضيق ، ولا تمثل خطورة كما كان أمرها فى القضية الأولى .

ومن النصوص التى يوردها « ابن سلام » يتبين انحصار أثرها فى بعض أبيات تتناثر من شاعر إلى سواه ، وجميعها فى غرض واحد ــ الهجاء الذى تدفع إليه الملاحاة ، وتشد إليه العصبية .

يعنى « المصطلح » (الرفادة) إعانة شاعر ببيت أو أبيات لشاعر يميل إليه ، ليرد على آخر حين كان يلج الخصام ، ويقع التهاجى ؛ وجميعه محصور فى دائرة الظرف التاريخى لما هو معروف فى التاريخ باسم « النقائض » .

تتضح دلالة « المصطلح » فيما يذكره « ابن سلام » عن التهاجى بين « جرير » و « عمر بن لجأ » فيقول : « وكانت تيم [قبيلة عمر بن لجأ] رعاء غنم ، فيفلدون فى غنمهم ثم يروحون ، وقد جاء كل رجل منهم بأبيات ، فيرفدون بها عمر بن لجأ . . » . وفيما يورده « ابن سلام » بعد ذلك يشير إلى أثر تلك الرفادة ؛ يقول : « . . وقيل لجرير : ما صنعت فى التيم شيئا ، قال : إنهم شعراء لئام »[٣٠] .

ولم يكن ذلك بالأمر المنكر ، كما يتضح فى الرواية التالية ، وفيها يرفد « جرير » « هشام المرئى » لينال « هشام » من « ذى الرمة » ؛ وقد « كان هوى ذى الرمة مع الفرزدق على جرير » كما يذكر ابن سلام ؛ تقول الرواية : « وكان ذو الرمة مستعليا هشاما ، حتى لقى جرير هشاما ، فقال : غلبك العبد ــ يعنى ذا الرمة . قال : فما أصنع ياأبا حزرة ، وأنا راجز وهو يقصِّد ، والرجز لا يقوم للقصيد فى الهجاء ؟ فلو رفدتنى ، فقال له جرير ــ لتهمته ذا الرمة وميله إلى الفرزدق ــ قل له :

غضبت لرهط من عدى تشمسوا
وفى أى يوم لم تشمس رجالها
وفيم عدى عبد تيم من العلا
وأيامنا اللاتى يعد فعالها
وضبة عمى ياابن جل فلاترم
مساعى قوم ليس منك سجالها
يماشى عديا لؤمها لا تجنه
من الناس ما ماشت عديا ظلالها
فقل لعدى تستعن بنسائها
علىَّ فقد أعيى عديا رجالها
إذا الرم قد قلدت قومك رمة
بطيئا بأيدى المطلقين انحلالها

ونشير ــ الآن ــ إلى أمرين : أولهما ، تلك الحاسة الفنية التى يدرك بها الشعراء السمات الفنية لكل منهم ؛ وثانيهما ، نظر أولئك الشعراء إلى الرفادة ــ أو الاجتلاب ــ ونحل الشاعر سواه بلا اكتراث كبير ، أو اتهام يقلل من شأن من ارتفد من غيره . تقول بقية الرواية : « لما بلغت الأبيات ذا الرمة قال : والله ماهذا بكلام هشام ، ولكنه كلام ابن الأتان »[٣١] ؛ يعنى جريرا .

وفى مقابل رفد جرير لهشام ــ لتهمته ذا الرمة وميله إلى الفرزدق ــ نجد ذا الرمة يشارك الفرزدق معينا له ؛ فيتنازل عن أبيات له كان بها

معجبا؛ فجميعهم تحركهم رحى الصراع القولى ؛ وهو البديل المتاح عن الصراع الحربى ؛ وفيه تصبح قرائح الرجال بديلا عن قعقعة السلاح القديم . يقول « ابن سلام » : « . . . . قال ذو الرمة يوما : لقد قلت أبياتا إن لها لعروضا ، وإن لها لمرادا ومعنى بعيدا . قال الفرزدق : وما قلت ؟ قال : قلت :

أحين أعاذت بى تميم نساءها
وجردت تجريد اليمانى من الغمد
ومدت بضبعىّ الرباب ومالك
وعمرو ، وشالت من ورائى بنو سعد
ومن آل يربوع زهاء كأنه
زها الليل محمود النكاية والرفد

فقال له الفرزدق : لا تعودن فيها ، فأنا أحق بها منك ، قال : والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبدا إلا لك »[٣٢] .

ويختلف الأمر حين تكون « الرفادة » قسرا وغصبا ، فتتحول من « رفادة » إلى « اجتلاب » . إن رواية « المرزبانى » لرفادة ذى الرمة للفرزدق التى ينقلها عن « ابن سلام » ، يضيف إليها المرزبانى رواية أخرى بها يتضح مفهوم « الاجتلاب » . تقول رواية المرزبانى الأخرى : مر ذو الرمة فاستوقفه أصحابه ، فوقف ينشدهم قصيدته التى يقول فيها :

أحين أعاذت بى تميم نساءها
وجردت تجريد اليمانى من الغمد
ومدت بضبعى الرباب ودارم
وجاشت ورامت من ورائى بنو سعد

فقال له الفرزدق : إياك أن يسمعها منك أحد ؛ فأنا أحق بها منك . فجعل ذو الرمة يقول : أنشدك الله فى شعرى . فقال : اغرب . فأخذهما الفرزدق ، فما يعرفان إلا له ، وكف ذو الرمة عنهما[٣٣] .

ومن جملة نصوص أخرى يوردها « المرزبانى » تتضح دلالة الشعر المجتلب ؛ من ذلك قوله فى رواية له : « كان الفرزدق مهيبا تخافه الشعراء ، فمر يوما بالشمردل اليربوعى وهو ينشد قصيدة حتى بلغ إلى قوله :

ومابين من لم يعط سمعا وطاعة
وبين تميم غير حز الحلاقم

فقال : والله لتتركن هذا البيت أو لتتركن عرضك . فقال : خذه على كره منى ، لا بارك الله لك فيه ؛ فجعله الفرزدق فى قصيدته التى أولها :

تحن بزوراء المدينة ناقتى
حنين عجول تبتغى البو رائم »[٣٤]

وكما كانت « الرفادة » إعانة لمن يشرك الرافد موقفه من شعراء آخرين ، كان الاجتلاب — أحياناً — سائغا للشاعر المجتلب مادامت الغاية واحدة ، كما يتضح فى رواية « المرزبانى » التالية : « . . . قال . . . : إن قول الفرزدق فى رائيته التى يناقض فيها جريراً حين يقول :

كم من أب لى يا جرير كأنه
قمر المجرة أو سراج نهار
لن تدركوا كرمى بلؤم أبيكم
وأوابدى بتنحل الأشعار

إن هذين البيتين للراعى وإن الفرزدق انتحلهما ؛ فصارا له »[٣٥] .

وإذا كانت ظروف التهاجى ، ولدد التخاصم ، ولجج التعادى سبباً فى الرفادة — أو الاجتلاب — فإن الفخر — الوجه الإيجابى للقضية — كان سبباً فى اجتلاب أبيات كما مر وكما فى البيتين السابقين . ويذكر « المرزبانى » سبباً آخر — بعد سرده لما اجتلبه الفرزدق — إذ يقول — فيما يرويه — : « حدثنى . . . قال : إنما فعل الفرزدق بجميل وذى الرمة وغيرهما هذا ؛ لأنه لما مر به شعر جيد رأى نفسه أحق به من قائله ؛ لفضله عليه فى الشعر ، ولأنه من جنس جيده لا رديء قائله »[٣٦] .

ويشير « ابن سلام » إلى قضية أخرى لها — أيضاً — بعض صلة بما نحن فيه ؛ وهى تداخل بيت أو بيتين ، ينسبان — فى الوقت نفسه — إلى شاعرين مختلفين ؛ وابن سلام فى نصه التالى يقدم تفسيراً جيداً لهذا التداخل ، فهو إذ يعرض لبيت يروى للنابغة ، ويروى للزبرقان ، يقول : « وسألت يونس عن البيت فقال : هو للنابغة ، أظن الزبرقان استزاده فى شعره كالمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلباً له »[٣٧] . ويهمنا تفسير « ابن سلام » الوضىء حين يردف قوله : « وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ، قال أبو الصلت بن ربيعة الثقفى :

تلك المكارم لا قعبان من لبن
شيبا بماء فعادا بعد أبوالا

وقال النابغة الجعدى ، فى كلمة فخر بها ، ورد فيها على القشيرى :

فإن يكن حاجب ممن فخرت به
فلم يكن حاجب عما ولا خالا
هلا فخرت بيومى رحرحان وقد
ظنت هوازن أن العز قد زالا
تلك المكارم لا قعبان من لبن
شيبا بماء فعادا بعد أبوالا

ترويه عامر للنابغة ، والرواة مجمعون أن أبا الصلت بن ربيعة قاله »[٣٨] .

إن « ابن سلام » يقدم دليلاً أوضح لما يتكرر ولا حرج فى تكراره ، حيث يتعدى « المثل » خصوصيته ، ويكتسب عمومية ، وذلك حين يقول : « . . . وقال غير واحد من الرجاز :

عند الصباح يحمد القوم السرى

إذا جاء موضعه جعلوه مثلاً »[٣٩] .

ويهمنا ما يذكره بعد قوله هذا مباشرة ؛ إذ يجعل القضية نفسها فى

بيتى امرىء القيس وطرفة ، وهما البيتان اللذان عدهما ــ مثلا ــ ابن الأثير ــ متسرعا ــ صورة واضحة للسرقة فى أقسامه المعروفة المتعددة ، وذلك فى قوله : « وقد أوردت فى هذا الموضوع من السرقات الشعرية مالم يورده غيرى . . . . وها أنا أبين ما تنقسم إليه . . أما النسخ فإنه لا يكون إلا فى أخذ المعنى واللفظ جميعاً . . . كقول امرىء القيس :

وقـوفـا بـهـا صـحـبـى عـلى مـطـيـهـم
يـقـولـون : لا تـهـلـك أسـى وتجـمـل

وقول طرفة :

وقـوفـا بـهـا صـحـبـى عـلى مـطـيـهـم
يـقـولـون : لا تـهـلـك أسـى وتجـلـد[40]

أما ما يذكره « ابن سلام » ولم يفد منه من تلاه ، فهو قوله بعد أن ذكر قوله « إذا جاء موضعه جعلوه مثلاً » ، يقول مباشرة :
« وقال امرؤ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم
وقال طرفة
وقوفا بها صحبى على مطيهم . . . » .

إن مصطلح « المثل » يعنى ــ هنا عند ابن سلام ــ ضربا من تماثل حالين ، أو تشابه موقفين ، يكون ذكر الصورة اللفظية لما قيل فى الموقف السابق ترسيخا لاقتناع نفسى ، أو إشارة وجدانية بتوحد اللاحق بالسابق ؛ فكلاهما رهين حالة واحدة ، أو حالتين متماثلتين ، ولذلك يكون ما بينهما أشبه بعموم وخصوص مطلق ، كما يحدث مع الحكمة ــ مثلا ــ حينما تجاوز زمنيتها ــ لحظة بزوغ موقف مشابه ــ فتنبثق مرة أخرى ــ كما قيلت قبل ــ كأنها وليدة اللحظة الحاضرة .

* الطبقة والفحولة

بدأ « ابن سلام » فى توضيح منهجه الذى اتبعه فى ترتيب طبقات الشعراء بقوله : « . . ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين ، فنزلناهم منازلهم ، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة . . »[41] . ويتضح لنا من قول « ابن سلام » أنه اتبع المنهج الفنى ــ لا المنهج التاريخى ــ فى تفهمه لقضية الطبقات ؛ أى أنه جعل طريقه تتبع ما يلتقى فيه شاعر مع سواه من حيث الأداء الفنى ، بصرف النظر عن الاختلاف الزمنى ؛ وإن كان ذلك مقصوراً ــ عنده ــ على طبقة المخضرمين . ويكون المسوغ لاقتصار « ابن سلام » على أربعين شاعراً قوله : « فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً ، فألفينا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه ، فوجدناهم عشر طبقات ، أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين متعادلين »[42] .

ويظل الأمر مثيراً للاضطراب . ما مفهوم « التشابه » الذى يقصده « ابن سلام » ؟لقد حاول الأستاذ الشيخ محقق الكتاب أن يزيل شيئاً من هذا الغموض فى قوله : « والتشابه عند ابن سلام لا يعنى التطابق ، . . . وإنما يعنى وجوها من الشبه بعينها فى المناهج مع اختلاف ظاهر يتميز به كل واحد منهم عن صاحبه ، وبهذا الاختلاف يكون كل منهم رأسا فى هذا المذهب من مذاهب الشعر . . »[43] .

وتظل جوه الشبه هذه غامضة إذا نظرنا إلى الشعراء الذين تضمهم كل طبقة ؛ فهناك فوارق واضحة فى المنهج الشعرى بين كثير منهم ، ونستطيع أن نلتمس ذلك بمجرد تتبعنا لترتيب الطبقات . وتبدأ مظاهر الاضطراب مبكرة ؛ فعلى سبيل المثال نجد أول طبقاته من فحول الجاهلية تضم على الترتيب : امرأ القيس والنابغة الذبيانى وزهير بن أبى سلمى والأعشى . ونحس بالحرج والتردد بشأن هذا الصب الجازم لأربعة شعراء ، نظن أنهم مختلفون فى أشياء كثيرة . واللافت للنظر أن « ابن سلام » يبدأ فى تقديمه لهم ببيان اختلاف الناس فى أمرهم ، ولكنه لا يقدم أسباب ضمهم فى طبقة على الرغم من هذا الاختلاف الذى يقول عنه : « أخبرنى يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس ، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى وأن أهل الحجاز والبادية كانو يقدمون زهيرا والنابغة . . . »[44] .

ويفصل « ابن سلام » الفوارق التى ارتآها الناظرون فى الشعر نحو هؤلاء الأربعة من غير اعتراض عليها مما يصيب قضية « الطبقات » بكثير من الحرج ؛ مثل قوله عن « امرىء القيس » : « فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال : . . . سبق العرب إلى أشياء ابتدعها . . واتبعته فيها الشعراء . . » . وكقوله عن « النابغة » : « كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ؛ كأن شعره كلام ليس فيه تكلف » . وكقوله عن « زهير » : « وقال أهل النظر : كان زهير أحصفهم شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل من المنطق ، وأشدهم مبالغة فى المدح ، وأكثرهم أمثالا فى شعره » . وكقوله عن « الأعشى » : « وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا ، كل ذلك عنده »[45] .

وتظل القضية غامضة ؛ فعلى أى أساس كان ضم هؤلاء الأربعة ــ على سبيل المثال ــ فى طبقة واحدة ، وبينهم فروق أبرزها « ابن سلام » فيما نقله ، دون أن يعلل مفهوم « التشابه » الذى يبرر هذا التقسيم ؟

إن « ابن سلام » يبدأ الطبقة الثانية بأوس بن حجر ، قائلا : « وهو المقدم عليهم » . فى حين أنه قد ذكر أول الأمر : « وليس تبدئتنا أحدهم فى الكتاب نحكم له ، ولابد من مبتدأ » . إن هذه الطبقة تتكون من « أوس » و « بشر » و « كعب » و « الحطيئة » . ولكن شيئا من القلق يساور ابن سلام ، فيأتى قوله : « وأوس نظير الأربعة المتقدمين » ؛ أى الطبقة الأولى ! ولم يبق أمام حيرته إلا أن يقول شبه معتذر : « إلا أنا اقتصرنا فى الطبقات على أربعة رهط . . »[46] . وما زال « ابن سلام » غير مطمئن إلى تأخر « أوس » عن الطبقة الأولى ، فيلتمس عزاء لمضطربه ، ولكن هذا العزاء يشى بوهنه ؛ وذلك حين يقول : كان « أوس » فحل مضر ، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه . . »[47] .

وبالمثل نجده فى طبقته الرابعة يقول عن « طرفة » : « أشعر الناس واحدة . . . » . ثم يقول : « وتليها أخرى مثلها » . ثم يقول : « ومن بعد له قصائد حسان جيدة »[48] . ولابأس بتداخل الأحكام ، ولكن ماذا بشأن « عبيد بن الأبرص » التالى ــ على حسب ترتيب الطبقة ، لطرفة الذى له « قصائد حسان جيدة » بعد « أشعر الناس . . » ، إن ابن سلام يقول عن « عبيد » : « وعبيد بن الأبرص

قديم ، عظيم الذكر ، وشعره مضطرب ذاهب ، لا أعرف له إلا قوله :

أقفر من أهله ملحوب
فالقطبيات فالذنوب

ثم يقول « ابن سلام » : « ولا أدرى ما بعد ذلك » (٤٩) ، فكيف تستقيم الأمور ؟

نذكر مثالا أخيرا من « الطبقة الخامسة » ، إذا قارناه بما جاء عن « عبيد » تأكدنا من خطورة مبدأ « الطبقات » ؛ يقول ابن سلام : « وكان الأسود شاعرا فحلا ، وكان يكثر التنقل فى العرب ، يجاورهم ، فيذم ويحمد ، وله فى ذلك أشعار . وله واحدة رائعة طويلة ، لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته وهى :

نام الخلى وما أحس رقادى
والهم محتضر لدى وسادى

وله شعر جيد ، ولا كهذه » (٥٠) .

ويزداد الأمر اضطرابا حين نرى « ابن سلام » يفرد طبقة يسميها « طبقة أصحاب المراثى » تضم « متمم بن نويرة » و « الخنساء » و « أعشى باهلة » و « كعب بن سعد الغنوى . . . » .

ونتساءل ، هل يكون مفهوم « الطبقة » أو مفهوم « التشابه » متمثلاً فى المضامين أو الموضوعات أو الأغراض ؟ ثم لماذا اقتصر الأمر على المراثى ؟ ثم نجد تقسيما جغرافيا — أو إقليميا — وعرقيا ؛ فهناك « طبقة شعراء القرى العربية » ، وهذه تنقسم إلى « شعراء المدينة » و « شعراء مكة » و « شعراء الطائف » و « شعراء البحرين » ؛ ثم نجد التقسيم العرقى فى « طبقة شعراء يهود » .

ونعود نتساءل : لم فرض « ابن سلام » على نفسه هذا التقسيم الرباعى لكل طبقة ؛ وقد دفعه ذلك إلى نوع من الاضطراب والتحكم ، بل الاعتذار حين يقدم أو يؤخر شاعرا كان يرى أن مكانه فى طبقة أخرى ؟

يضاف إلى ذلك غموض مصطلح « الفحولة » . هل يقوم على « الجودة الفنية » أو « الكثرة الشعرية » ؟ لقد انتهج « ابن سلام » طريق الكم والكثرة أساسا ؛ وهو طريق عسر مضلل فى كثير من الأحيان ؛ فقد دفعه ذلك إلى « تأخير » شعراء فى الترتيب بسبب قلة أشعارهم ، فى حين أن تلك « القلة » قد يكون سببها ضياع شعرهم . وقد قدم ابن سلام « طرفة » و « عبيد » مع القلة متجعا بمبدأ « الشهرة » ، ولكنه لا يلتزمه كما يقول : « وفى أشعارهم قلة وذاك الذى أخرهم » . وعبارته هذه تأتى مقدما بها شعراء طبقته السابعة .

لقد تداخل مقياس « الكثرة » مع « الشهرة » فى مفهوم « الفحولة » . والمشكلة تأتى من هنا . ولا تهمنا مخالفة « ابن سلام » لما انتهجه « الأصمعى » الذى كان يعتمد على تحقيق « الكثرة » الشعرية للحكم بالفحولة ، وإنما يهمنا مايؤدى إليه التداخل . فى رواية للمرزبانى ؛ وإن كانت توضح منهج الأصمعى فإنها تشير — مرة أخرى — إلى تلجلج مفهوم « الفحولة » تقول : « . . . سألت الأصمعى عن عمرو بن كلثوم ، أفحل هو ؟ فقال : ليس بفحل . .

قلت : . . . فعروة بن الورد ؟ قال : شاعر كريم وليس بفحل . . . قلت : فالحويدرة ؟ قال : لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته — يعنى العينية — كان فحلا . . . قلت : فمعقر البارقى ؟ قال : لو أتم خمسا أو ستا لكان فحلا . . » (٥١) . ولننظر — على عجل — إلى تلك الرواية الأخرى لتتضح صعوبات « المصطلح » . . « . . سألت الأصمعى عن عدى بن زيد : أفحل هو ؟ فقال : ليس بفحل ولا أنثى » ! ! (٥٢) .

إن النصوص التى يوردها « ابن سلام » لا تشير إلى تاريخ تشكل مصطلح « الفحولة » ؛ وإن كان من الواضح أنه كان معروفا منذ مرحلة مبكرة . إن « ابن سلام » يقول بعد كلام طويل : « . . واطمأنت العرب بالأمصار ، وراجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ، ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير . وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول ، ومامدح هو وأهل بيته به ، صار ذلك إلى بنى مروان ، أو صار منه » (٥٣) .

إن النص السابق يومىء إلى قدم الدلالة ، ويهمنا منه — كما سيلى — الربط بين « أشعار الفحول ، ومامدح هو وأهل بيته به » ؛ فسوف يتضح أن « الفحولة » ترتبط بقدرة صاحبها على الإجادة فى المدح ، وفى الوجه المقابل له : الهجاء ، مع تكامل أداته الفنى فى كلا الوجهين . وبهذا التكامل قد تأتى « الفحولة » بصيغة « أفعل » التفضيل ، كقول ابن سلام : « وكان أبو ذؤيب شاعرا فحلا لا غميزة فيه ولا وهن » (٥٤) . ويقول : « وكان للشماخ أخوان ، وهو أفحلهم » (٥٥) .

إن مجموعة نصوص تالية تؤكد أن مقياس الفحولة أساسه — كما أسلفنا — قدرة الشاعر على « المدح » و « الهجاء » ؛ وما أكثر ما خسر الشعر من الانغماس فى حمأة كليهما . يقول ابن سلام : « . . مر الفرزدق بذى الرمة ، وهو ينشد :

أمنزلتى مىّ سلام عليكما
هل الأزمن اللائى مضين رواجع ؟

فوقف حتى فرغ منها . فقال : كيف ترى يا أبا فراس ؟ قال : أرى خيرا . قال : فمالى لا أعد فى الفحول ؟ قال : يمنعك من ذلك صفة الصحارى وأبعار الإبل » (٥٦) .

وهذه الرواية التالية التى يرويها « المرزبانى » تشير إلى خطورة سيطرة معتقد ردىء ؛ يقول : « . . حدثنا . . قال : أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان : مدح رافع ، أو هجاء واضع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق ؛ وهذا كله مجموع فى جرير والفرزدق والأخطل ؛ فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح ، ولا أحسن أن يهجو ، ولا أحسن أن يفخر ؛ يقع فى هذا كله دونا ، وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر » (٥٧) . وتتوالى روايات أخرى تؤكد ذلك المفهوم ؛ يقول المرزبانى : « . . قال ذو الرمة للفرزدق : مالى لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار » . ومثلها قوله : « . . كان

ذو الرمة صاحب تشبيب بالنساء ، وأوصاف ، وبكاء على الديار ، فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئا » [٥٨] .

واستمر ذلك الاقتناع الخادع ، فإذا هو ينال من أبى نواس كما فى هذه الرواية ؛ يقول المرزبانى : « . . . حدثنى أحمد بن طاهر ، قال : ناظرت أبا على البصير فى شعر أبى نواس ، وقلت له : والله لو كان لا يجيد فى كل فن قال فيه إلا فى بيت أو بيتين لكان من المحسنين المتفننين فى الإجادة ، فمن أين تدفعه عن الإحسان ! فقال لى : الشعر بين المدح والهجاء ، وأبو نواس لا يحسنهما ، وأجود شعره فى الخمر والطرد . . » [٥٩] . ويمتد بها الزمن ، فيأتى « ابن قتيبة » ــ فيما بعد ــ فيردد القول القديم ــ محتذيا ــ فيقول : « وقالوا : ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً ، وإنما وضعه عندهم أنه لا يجيد المدح ولا الهجاء . . . » [٦٠] .

ونسوق فى نهاية الأمر هذه الرواية الأخيرة ، وبها إشارة واضحة إلى ذلك المناخ الذى يتنفس من خلال : وقال يمدح ، وقال يهجو . ومن أراد أن تنفق بضاعته فعليه أن يغترب عن ذاته ، وعليه أن يغادر داخله ، وأن يسكن خارجه ، ولعلنا نتذكر ما قاله جرير يوماً ــ وكان جيد الغزل كما نعلم ــ يقول ــ وكأنه يأسى لما شغله من أمر « النقائض » ــ : « والله لولا ما شغلنى من أمر هؤلاء الكلاب ــ يقصد شعراء النقائض المناوئين له ــ لقلت شعراً يبكى العجوز على شبابها » . إن الرواية التى نعرض لها ــ فيما يلى ــ تلمس بطرف جناح بعض ما ألمحنا إليه . فقد كانت تلك الملاحاة والمهاجاة بين « ذى الرمة » و« هشام » ــ كما مر ــ وذو الرمة مازال يسكن داخله ، لا يود مغادرته ، ولا يرغب هجرانه ، ولكن صوت « الفرزدق » العجل يسرع مؤنباً وساخراً ، ليدفع ذا الرمة نحو « الخارج » ؛ فهشام يقف فى مكان يسمى « المقبرة » يرجز بهجاء ذى الرمة ، فلتتنح « مية » إذن حتى يخلو طريق الشعر للصراع القولى ؛ يقول « ابن سلام » : « . . فمر الفرزدق بذى الرمة وهو ينشد :

وقفت على ربع لمية ناقتى
فمازلت أبكى عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبثه
تكلمنى أحجاره وملاعبه

فقال الفرزدق : ألهاك التبكاء فى الديار ، والعبد ــ يعنى هشاماً ــ يرجز بك فى المقبرة » [٦١] .

واضح مدى انتهاب التخاصم ، واستلاب التهاجى والتنابز لكل ما يشغل الذات ويلتصق بالوجدان . وواضح مدى رقة البيتين وعذوبتهما ، ولكن الجو الثقافى المشبع بالضجيج القبلى قد فوت على الشعر الشىء الكثير .

ونعرض ــ فيما يلى ــ لعدد آخر من مصطلحات ظلت رهينة زمنية لا تجاوز ظرفها التاريخى ؛ وذلك بسبب جنوح المصطلح إلى ضرب من الأحكام المتعجلة ، أو بسبب غلبة طابعها الانفعالى ، كما أن بعضا منها قد استمد مفهومه من « الحالة » الوقتية لزمنية الدلالة .

ونعرض ــ فيما يلى ذلك ــ لعدد آخر من مصطلحات أتيحت لها استمرارية ؛ اكتسبت منها ــ وبها ــ ترسخ مضمون ، وتميز مفهوم داخل دائرة المجال النقدى ؛ وذلك بسبب طبيعتها الدلالية ، أو بسبب صلتها الحميمة ببنية الأداء الشعرى . ونبتدىء بعرض مصطلحات المجموعة الأولى ، وسوف يتضح أن بعضاً منها يتصل بالشعر ، ويتصل الآخر منها بالشاعر .

* المقلدات :

يرد المصطلح فى قول « ابن سلام » : « . . . وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً مقلداً ؛ والمقلد : البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذى يضرب به المثل . فمن ذلك قوله :

فياعجباً حتى كليب تسبنى
كأن أباها نهشل أو مجاشع
وكنا إذا الجبار صعر خده
ضربناه حتى تستقيم الأخادع » [٦٢]

ثم يذكر عدداً من أبيات أخرى له . ويقول حين يرد ذكر جرير : « . . ومما قاله جرير من الأبيات المقلدة قوله . . » . ثم يذكر ــ كذلك ــ عدة أبيات له .

إن الاحتفال بالمصطلح وثيق الصلة بنزعة المفاضلة والموازنة ، ويكون قصره على بيت أو أبيات مكرساً لما ترسخ فى مسار النقد العربى من مفهوم البيت المستقل بنفسه ، أو القائم بذاته . وتتضح خطورة « المصطلح » إذا تحول إلى قيمة نقدية تنعقد على أساسها المفاضلة والمقايسة بين شاعر وسواه ، كما فى هذه الرواية التى يذكرها « المرزبانى » فى موشحه : « . . . اجتمعنا جماعة ، فقوم تقلدوا حذق الفرزدق ، وقوم تقلدوا حذق جرير . قال : فقلنا لبعضهم : اذهب فأخرج مقلدات الفرزدق ، وقلنا لآخر : اذهب فأخرج مقلدات جرير . . » [٦٣] . ويصل الأمر إلى غمز « ابن سلام » بحجة ميله إلى الفرزدق ، كما جاء فى قوله السابق : « وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً مقلداً » ، فيذكر « المرزبانى » الرواية التالية ويتضح منها أنه مخلب للفرزدق ــ كما فى التعبير القديم ــ وإن كان لا يذكر قول « ابن سلام » السابق عن « الفرزدق » ، ولكنه بالضرورة يقصده . يقول المرزبانى : « . . . وكان محمد بن عبد السلام يفضل الفرزدق . . فأخرج بيوتهما المقلدة ــ يعنى أبيات جرير والفرزدق ــ فلم يجد للفرزدق ما وجد لجرير ؛ فجاء للفرزدق ببيوت النحو التى أخطأ فيها » [٦٤] . ووقع « الآمدى » فى موازنته فى حبال الموازنة الجزئية ، كما هو معروف . ونشير ــ فحسب ــ إلى موازنته بين أبى تمام والبحترى ، التى لا يتسع المجال ــ هنا ــ لعرضها ، فنكتفى بعرض صورة من نماذج موضوعاته :

ما قالاه فى أوصاف الديار والبكاء عليها .
ما قالاه فى سؤال الديار واستعجامها .
ما قالاه فى الوقوف على الديار . . .
ما جاء عنهما فى ترك البكاء على الديار والنهى عنه .

وجميع ذلك يدور فى إطار ذكر بيت ــ كما فى مواضع أخرى ــ أو ذكر بيتين أو مالا يحقق عدالة الموازنة .

ولا يفوتنا أن نشير إلى « الجاحظ » حين يذكر « المقلدات » ؛ فلا يجعلها داخل مصطلح بيت أشبه بمثل ، بل يجاوز مصطلح « ابن سلام » الذى جاء ــ كما سبق ــ بصيغة المفرد : المقلد : البيت المستغنى .. الخ ، فنجد « الجاحظ يذكر المصطلح بصيغة الجمع ، ويضمه إلى مصطلح الحوليات وسواها ، وذلك فى قوله الجيد : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ... » ؛ ثم يقصر الجاحظ « المثل » و« الشاهد » على البيت ، فيكمل قوله .. « وفى بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد »(٦٥) .

*** القصيدة المنصفة**

ويعنى المصطلح ــ كما تشير تسميته ــ ذكر صاحب القصيدة على جهة الحق والنصفة ما اتصف به أعداء قبيلته من شجاعة ، وما أوقعه كل قبيل بالآخر ؛ فلا تدفعه عصبيته لقومه إلى غمط الآخرين . يرد المصطلح عند « ابن سلام » وهو يذكر « خداش بن زهير » فيقول :

« خداش بن زهير .. شاعر .. وقال القصيدة المنصفة » . ونكتفى مما أورده « ابن سلام » منها بما يشير إلى ما ذكرناه :

فجاءوا عارضا بردا وجئنا
كما أضرمت فى الغاب الوقودا
فعانقنا الكماة وعانقونا
عراك النمر واجهت الأسودا(٦٦)

ويرد المصطلح مرة أخرى فى حديث « ابن سلام » عن « المفضل بن معشر » فيقول : « فضلته قصيدته التى يقال لها : المنصفة ، وأولها :

ألم تر أن جيرتنا استقلوا
فنيتنا ونيتهم فريق »(٦٧)

*** السابق والمصلى والسكيت :**

من الواضح أن المصطلح مقترض ـ مثل كثير مما سواه ـ من معايشة البيئة ؛ وما أكثر ما نلمس حضورها ـ كما سيلى ـ فى كثير من المصطلحات والملاحظ النقدية . ومن النص التالى يتضح مدى تشابك الجانبين . يقول « ابن سلام » : « وكان يقال : الأخطل إذا لم يجيء سابقا فهو سكيت ، والفرزدق لا يجيء سابقا ولا سكيتا ؛ فهو بمنزلة المصلى ؛ وجرير يجيء سابقا وسكيتا ومصليا » . ويشرح « ابن سلام » دلالة المصطلح على حسب روايته له عن « العلاء بن حريز » ، فيقول : « وتأويل قوله : أن للأخطل خمسا أو ستا أو سبعا طوالا روائع غررا جيادا ، هو بهن سابق ، وسائر شعره دون أشعارهما ، فهو فيما بقى بمنزلة السكيت ـ والسكيت : آخر الخيل فى الرهان . ويقال إن الفرزدق دونه فى هذه الروائع ، وفوقه فى بقية شعره ، فهو كالمصلى أبدا . والمصلى : الذى يجيء بعد السابق ، وقبل السكيت . وجرير له روائع هو بهن سابق ، وأوساط هو بهن مصل ، وسفسافات هو بهن سكيت »(٦٨) .

وقبل أن ننتقل إلى المصطلح التالى ، وهو ـ كذلك ـ وثيق الصلة بما ذكرناه عن أثر البيئة ، نسوق الرواية التالية ، فهى تشى بذلك التحاور الصامت ـ إن جاز التعبير ـ بين البيئة والمصطلح . يقول « ابن سلام » : « سئل الأخطل عن جرير .. فقال : دعوا جريرا أخزاه الله ، فإنه كان بلاء على من صب عليه . وذكر من قوله : ،

ما قاد من عرب إلىّ جوادهم
إلا تركت جوادهم محسورا
أبقت مراكضتى الرهان مجربا
عند المواطن يرزق التيسيرا »(٦٩)

[الجواد : يعنى به الشاعر . والمراكضة : السباق]

*** المغلب**

إن المصطلح متصل ـ كما أشرنا ـ بسابقه ، ولكنه ـ هنا ـ رهين تسابق قولى مجاله حلبة الهجاء . ويرد المصطلح فى قول « ابن سلام » : « وكان الجعدى .. مغلّبا .. غلبت عليه ليلى الأخيلية وأوس بن مغراء القريعى » . ويفسر « ابن سلام » دلالة المصطلح ، فيقول : « وإذا قالت العرب : مغلّب ، فهو مغلوب . وإذا قالوا : غلب فهو غالب »(٧٠) . ويشير قول ابن سلام التالى إلى محدودية مجال المصطلح ، ففى سواه حيث مجالات القول متسعة ، تظل منزلة « المغلب » ـ هنا ـ ثابتة وقائمة لا يضيرها كبوة صاحبها فى وهدة التهاجى ! تقول رواية ابن سلام : « قال النابغة الجعدى : إنى وأوس بن مغراء لنبتدر بيتا ما قلناه بعد ، لو قاله أحدنا لقد غلب على صاحبه » . ويقول ابن سلام فى مساق روايته : « وكانا يتهاجيان » . ويقول : « وغلب الناس أوساً عليه » فى أبيات عرض لها ، ولكن يهمنا من ذلك كله قول ابن سلام مشيرا إلى ما ذكرناه : « ولم يكن أوس إلى النابغة فى قريحة الشعر » . ويقول : « وكان النابغة فوقه .. »(٧١) . ويقول ابن سلام فى موضع آخر : « وتميم بن أوس بن مقبل شاعر مجيد مغلب ، غلب عليه النجاشى »(٧٢) .

*** المحكم ـ المفلق ـ الكيس**

يرد المصطلح الأول ـ كتاليه ـ مجرد وصف مطلق ؛ وذلك فى قول « ابن سلام » : « .. أربعة رهط محكمون .. » . وفى قوله : « .. وسويد بن كراع العكلى ، وكان شاعرا محكما » . وهذا الوصف المطلق يعنى ما يمكن أن يطلق عليه وضع الكلام موضعه ، أو كما أشار الشيخ محقق الطبقات فى هامش الصفحة بقوله : « محكمون من إحكام القول ، وقال فى اللسان « حكم » : « وقد سمى الأعشى « القصيدة المحكمة » : « حكيمة » فقال :

وغريبة تأتى الملوك حكيمة
قد قلتها ليقال من ذا قالها »(٧٣)

ونشير إلى ما ذكرنا ـ من قبل ـ فى قول « الجاحظ » : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه .. وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ؛ ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا » .

و « المغلق » صفة ترد عند « ابن سلام » صامتة الدلالة ، كما في قوله : « . . وكان الزبرقان شاعرا مغلقا » . وفي قوله : « وكان النابغة شاعرا مغلقا » . ويمدنا نص « الجاحظ » السابق - كما مر - بتوضيح للشاعر المغلق ، ونضيف إليه قوله بعد ذلك مباشرة : « والشعراء عندهم أربع طبقات : فأولهم : الفحل الخنذيذ والخنذيذ هو التام . . ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق ، ودون ذلك الشاعر فحسب ، والرابع الشعرور . ولذلك قال الأول في هجاء بعض الشعراء :

يارابع الشعراء كيف هجوتني
وزعمت أني مفحم لا أنطق

فجعله سكيتا مخلفا ، ومسبوقا مؤخرا »[٧٤] .

و « الكيس » صفة مطلقة ، ترد عند « ابن سلام » في حديثه عن النمر بن تولب فيقول : « والنمر بن تولب . . . كان شاعرا فصيحا جريئا على المنطق . وكان أبو عمرو بن العلاء يسميه : الكيس لحسن شعره »[٧٥] . وقد زاد عليها « الأصفهاني » صفة الجودة فيقول : « . . كان أبو عمرو بن العلاء يسمى النمر بن تولب الكيس لجودة شعره وحسنه »[٧٦] .

* البديهة

تتحدد دلالة « البديهة » على حسب رواية « ابن سلام » التالية في قدرة صاحبها على ارتجال أبيات لم يعدها من قبل ، وذلك في قول « ابن سلام » عن « زياد الأعجم » : « . . وكان صاحب بديهة وقدرة في الشعر . . فحدثني . . أن خالد بن عبد الله القسري قال للأقيشر التميمي : أي الناس أسرع بديها ؟ قال : أنا . . قال : فأين زياد الأعجم ؟ قال : والله لوددت أنه بيني وبينك . . فلما . . جمع بينهما ، فقال : ياأبا أمامة ، زعم هذا أنه أسرع بديها منك ، قال : إن شاء فليبدأ ، وإن شاء بدأت . فقال : هات ياأبا أمامة ، فأطرق غير طويل ثم أنشأ يقول : . . . ثم قال : هات ياأقيشر فأطرق طويلا ثم قال : خنقت . فأعطى زيادا وحباه »[٧٧] .

ولعل الرواية المشهورة عن أبي تمام - في مثل ذلك - أشد إفصاحا عن دلالة البديهة من رواية « ابن سلام » عن زياد الأعجم ، وفيها - كما نعلم - ارتجال أبي تمام ما ليس في قصيدته التي يمدح بها « أحمد بن المعتصم » ، ونسوق - مسرعين - ما يرويه « المرزباني » في قوله : . . . فأنشده قصيدته التي يقول فيها :

إقدام عمرو في سماحة حاتم
في حلم أحنف في ذكاء إياس

فقال له الكندي - وكان حاضرا - ضربت الأقل مثلا للأعلى ، فأطرق قليلا ثم قال على البديهة :

لا تنكروا ضربي له من دونه
مثلا شرودا في الندى والباس
فالله قد ضرب الأقل لنوره
مثلا من المشكاة والنبراس

. . فعجبنا من سرعته وفطنته »[٧٨] .

ونعرض - الآن - لمجموعة المصطلحات الأخرى ، التي اكتسبت - كما أشرنا من قبل - استمرارية في مسار التراث النقدي ؛ وإن كانت هذه الاستمرارية تتشكل في صور متعددة ، تبعا لمرونة الدلالة اللغوية :

* رقيق الحواشي وديباجة الشعر

من مساق ورود المصطلح تتضح دلالته المقترضة من جنس الثياب ؛ وهذه الظاهرة نجدها - كما سيلي - في سواه ، كما نلمسها - كذلك - في مجال الأحكام النقدية . يقول « ابن سلام » : « وكان لبيد ابن ربيعة . . عذب المنطق ، رقيق حواشي الكلام . . »[٧٩] . ويعني المصطلح الجودة والرقة ، وأن بنية الأداء تماثل « نسج الثوب » إذا كان جيد الحوك ؛ ويدرك ذلك الناظر المتوسم . و « حاشيتا الثوب : جنبتاه الطويلتان يكون فيهما الهدب ؛ ومنهما تعرف جودة حوكه ورقة نسجه »[٨٠] .

وترد « ديباجة الشعر » في قول « ابن سلام » : « وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر . وأكثرهم رونق كلام »[٨١] . وديباجة الشعر تعني ما فيه من جدة وفخامة وبهاء ، ولعل دلالة المستعار منه ، وهو ثوب الديباج ، تحدد فحوى المقصود به ؛ « فالديباج والديباجة : ثوب جيد الملمس ناعمه موشى ، يتخذ من الحرير . . »[٨٢] . ثم تأتي « رونق » الكلام أشبه بعطف بيان ؛ لترسيخ الدلالة الأولى المستقاة من « الديباج » ، وهي - هنا - تستمد المقصود منها مما هو صفة للسيف ، « فرونق السيف . . ماؤه الذي يترقرق في صفائه ولألائه »[٨٣] .

هلهلة الشعر

يستقي المصطلح دلالته - كذلك - من عالم الثياب ، أو من صفة الثوب . ولكن المصطلح - هذه المرة - شديد الاضطراب ؛ ولعل من أسباب تقلب دلالته الاعتماد على وجه بعينه من وجوه دلالته اللغوية من غير نظر إلى بقية الاستخدامات ، بالإضافة إلى عدم تطبيقه على نص واحد بخاصة أنه يرد ملصقا باسم « المهلهل » . ويزعمون أن سبب تسميته لخصيصة شعره المنطبق عليها دلالة « المهلهل » . وهذه الدلالة لا تستقر على حال واحد ، وفي الوقت نفسه لا ترد إشارة إلى شعره ، وحين ترد ، فإن المصطلح يتقلب بين طرفين شديدي التباعد . يقول « ابن سلام » : « وكان اسم المهلهل عديا ، وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب» ؛ وهو اضطرابه واختلافه ، ومن ذلك قول النابغة :

أتاك بقول هلهل النسج كاذب
ولم يأت بالحق الذي هو ناصع »[٨٤]

إن « ابن سلام » يعتمد على تفسير واحد لمعنى « المهلهل » . إن أول النص المذكور في قول ابن سلام عنه : « وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع : المهلهل . . » . ومع أننا لا نقبل هذا الزعم ونرفضه ، فإننا قد نظن أن ابن سلام توهم أن تلك الأولية تحمل سقطات التجربة الأولى « أول من قصد القصائد » . ومن هنا

كان ميله إلى تفسير الهلهلة بمعنى الاضطراب والاختلاف . كل ذلك جائز ، ولكنه يظل فى دائرة التخمين . ويهمنا ـ فقط ـ بيان الاضطراب فى دلالة المصطلح حين نجد تفسيرا آخر يقول : « وإنما سمى مهلهلا ، لأنه هلهل الشعر ، يعنى سلسل بناءه ، كما يقال : ثوب مهلهل ، إذا كان خفيفا »(٨٥) . وواضح أن الهلهلة تصبح صفة محمودة ومقدرة فنية تحسب لصاحبها . كما نجد رواية أخرى للقالى فى أماليه تحمل سمة قريبة مما سبق ، حيث تكون دالة على الرقة وإن كانت ـ كما تقول الرواية ـ خاصة بغرض بعينه لدى الشاعر نفسه . تقول رواية « القالى » : « . . . قال مهلهل بن ربيعة ، ومهلهل لقب ، وإنما سمى ملهلا بقوله :

لما توعر فى الغبار هجينهم
هلهلت أثأر جابرا أو صنبلا

ثم يقول « وقرأت . . إنما سمى مهلهلا لأنه أول من أرَقَّ المراثى »(٨٦) . ومازال معنا نص أكثر وضوحا وانفساحا ، يقول « المرزبانى » : « قال [يعنى ابن الأعرابى] : المهلهل مأخوذ من الهلهلة ، وهى رقة نسج الثوب ، والمهلهل المرقق للشعر ، وإنما سمى مهلهلا ، لأنه أول من رُقق الشعر ، وتجنب الكلام الغريب الوحشى »(٨٧) .

ومع إدراكنا لعقم محاولة اللجوء إلى معاجم اللغة لغيبة الجانب التطورى للدلالة ، فإن مادة « هلل وهلهل » تحمل دلالتين : الرقة المعيبة إذا قرنت بالثوب ، والرقة بمعناها المطلق إذا جاءت وصفا للشعر . ولعل هذا ما أوقع اللبس بالمصطلح ، بل أوقع اللبس فى عرض المادة نفسها واستخلاص دلالتها بالنسبة للمهلهل نفسه ؛ فهو ـ مرة ـ يحمد لأنه رقيق الشعر ـ بالمعنى العام ـ ومرة يذم ويوصف بالرداءة ؛ وذلك لعدم اهتمام المعاجمُ بما ذكرناه . جاء فى المادة المشار إليها : « ثوب هل وهلهال ومهلهل : رقيق سخيف النسج ، وقد هلهل النساج الثوب إذا أرق نسجه وضعفه . . وثوب هلهل : ردىء النسج ، قال النابغة :

أتاك بقول هلهل النسج كاذب
ولم يأت بالحق الذى هو ناصع»

ثم انظر إلى هذا التداخل والاضطراب فى بقية القول « . . وشعر هلهل : رقيق ، ومهلهل اسم شاعر ، سمى بذلك لرداءة شعره ، وقيل : لأنه أول من أرق الشعر . . »(٨٨) .

* متين الشعر ـ شديد الأسر

بين هذين المصطلحين ـ كما سيتضح ـ صلة حميمة ، فكلاهما يستقى دلالته من الرمح فى تمام استوائه ، ومن السهم فى كمال صنعته ، وهما ـ كما فى النصوص التالية ـ يجتمعان ويفترقان .

يرد « متين الشعر » منفردا فى قول « ابن سلام » عن الحطيئة : « متين الشعر شرود القافية » . ثم ترد أبيات لكعب بن زهير يصف فيها شعر الحطيئة ـ أو قوافيه ـ منها قوله :

فمن للقوافى شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوز جرول

يثقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل(٨٩)

إن مصطلح « متين الشعر » يفسره قول « كعب » :

يثقفها حتى تلين متونها .

ونعتمد على شرح الشيخ محقق « الطبقات » فى قوله : « التثقيف للرماح : أن يسوى بالثقاف ؛ وهى خشبة صلبة فى طرفها خرق يتسع للرمح أو القوس ، فيدخل فيها حتى يقوم ويلين . والمتون جمع متن : وهو جنب الظهر ، ومتن الرمح والسهم وسطهما . يقول إنه يجود صنعة الشعر حتى يستوى فلا يبقى فيه عوج ولا تعقيد »(٩٠) . ويتضح ـ مما سبق ـ أن المصطلح يعنى التنقيح والتجويد ، أو على حسب قول الجاحظ : « نتاج التحبير والتفكير » . ولنتذكر بيتى « سويد » اللذين عرضنا لهما فى موضع سابق :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربا من الوحش نزعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها
فثقفتها حولا حريداً ومربعا

ويستعير المصطلح من الثوب صفات جودته وعلامة تمامه كما فى قوله :

فمن للقوافى شانها من يحوكها

و « حاك الثوب يحوكه : نسجه . يريد نسج الشعر وتجويده »(٩١) .

وينتج عن التجويد والتنقيح سيرورة الشعر ـ أو القوافى . وذهابه كل مذهب ، وتنقله على كل لسان . ومن هنا جاء فى أول القول « وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية » . والقافية الشرود تستقى دلالتها من البيئة الرعوية ، فيما يتصل بالبعير حين يشرد « ويبعد الذهاب فى الأرض » . والمقصود بالقافية ـ كما هو معروف ـ الشعر . ولعلنا نتذكر قول ذى الرمة السابق : « لقد قلت أبياتا إن لها لعروضا ، وإن لها لمرادا . . بعيدا » . والمراد : « الموضع الذى تذهب فيه وتجىء من قولهم : رادت الدواب ترود : ذهبت وجاءت فى المرعى . والعروض : الطريق »(٩٢) . ويقول « الفرزدق » :

إذا ما قلت قافية شرودا
. . . .

وتتصل متانة الشعر بشدة الأسر فى قول « ابن سلام » :

« فأما الشماخ فكان شديد متون الشعر ، أشد أسر كلام من لبيد . . »(٩٣) . إن شدة الأسر ذات وشائج بمتانة الشعر ، فإذا كانت الأخيرة تستمد دلالتها ـ كما سبق ـ من تثقيف الرمح حتى يحسن صنعة طولا وعرضا « فلا يبقى فيه عوج ولا تعقيد » فكذلك شدة الأسر تعنى تماسك الشعر ، واستواء صنعته وتناسق تركيبه . ولا يخلو المصطلح « شديد الأسر » من ملامسة الاقتراض من مصطلحات الثياب ـ كما مر فى « ديباجة الشعر » ـ فمن معانى الأسر : « الشد والعصب ، وأسر الكلام بناؤه وتركيبه ؛ يعنى أنه غير مسترخ ولا ضعيف متخالف »(٩٤) . وليس مصادفة أن يلمس المصطلح « متين الشعر » هذا الجانب أيضا ، كما مر فى البيتين :

فمن للقوافى شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
يشقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

وينفرد المصطلح « شديد الأسر » بالذكر فى قول « ابن سلام » ، عن عبد الله بن قيس الرقيات : « كان أشد قريش أسر شعر فى الإسلام »[٩٥] . ويجىء المصطلح مثيرا لبعض اللبس فى قول ابن سلام عن مزاحم بن الحارث العقيلى : « . . وكان شديد أسر الشعر حلوه ، وكان مع رقة شعره صعب الشعر . . »[٩٦] . ويمكن - إزالة للبس - أن تكون الجملة الثانية ؛ وهى مبدوءة بما يشبه الاستدراك - « وكان مع رقة شعره . . » - مفسرة للحلاوة التى قد تتصادم مع مفهوم الأسر ، ويكون المقصود أن رقة شعره - أو حلاوته - لا تذهب بصلابة بنائه وشدة متانته .

* * *

ونعرض الآن إلى عدد من قضايا النقد التى تشكلت أصولها الأولى فى طبقات ابن سلام ، وهى بما اكتسبته - فى مسارها النقدى - من تفرد دلالة ، وتميز مصطلح ، تظل مدينة إلى تلك البواكير الأولى عند ابن سلام .

*** قضية « الطبع والتكلف »**

تتضح معالم القضية من جملة نصوص متفرقة ، وترد فى مواضع مختلفة . لقد عرضنا - منذ قليل - إلى أبيات « كعب بن زهير » وهو يذكر فيها « الحطيئة » فيمايشبه تقارض الثناء بينهما ، وجاء منها هذا البيت الذى أجلنا تقديمه لمكانه هنا فى قضية الطبع والتكلف ، وهو :

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا
تنخل منها مثل ما يتنخل

ونذكر - كذلك - بيتا لـ « مزرد » يعترض على هذه الأبيات التى يعلى فيها كعب من شأنه وشأن الحطيئة ؛ فيقول :

فإن تخشبا أخشب وإن تتنخلا
وإن كنت أفتى منكما أتنخل[٩٧]

إن « التنخل » فى بيت « كعب » يقابل « التخشب » فى بيت « مزرد » . وهو فى بيت « كعب » متصل ببيته التالى الذى ناقشناه من قبل :

يشقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

أى تجويد الشعر وتنقيحه . فالتنخل يعنى الانتقاء والاختيار والاصطفاء ، وما كان « من نتاج التحبير والتفكير » . ويكون بيت « مزرد » بما يحمل من تحد على الرغم من أنه - كما يقول - « وإن كنت أفتى منكما » ، مشيرا إلى قدرته على « التنخل » - مثلهما - وقدرته على أن يخشب إن يخشبا ؛ أى يقول الشعر من غير حاجة إلى تنقيح ومراجعة ؛ فتنثال قوافيه طبعا وطبيعة . و « خشب الشعر يخشبه : أى أمره كما يجيئه ؛ لم يتأنق فيه ، ولم يتعمل فيه ، ولم يحكمه ولم يجوده »[٩٨] . ومن نصوص تالية يترادف مفهوم « الطبع » ومفهوم « القريحة » وهى - كما يذكر المحقق - « خالص الطبيعة التى جبل عليها وجوهرها الصافى غير المشوب ؛ يعنى استنباط الشعر بجودة الطبع »[٩٩] .

ومن المعروف فى مسار النقد العربى ميله إلى « الطبع » - على الرغم من مخاطره - اتقاء للسرف فى الصنعة أو « التكلف » . وسوف يرد اقتران الإعجاب بمن يقولون الشعر « عفو الخاطر » مع ما يدفعه ذلك من اختلاف جودتهم الفنية ؛ فابن سلام يقارن بين « أوس » و« النابغة الجعدى » فيقول : « . . . ولم يكن أوس إلى النابغة فى قريحة الشعر ، وكان النابغة فوقه . . »[١٠٠] . وكما قلنا فإن شعره ستضطرب درجات جودته ، كما يقول ابن سلام ذاكرا قول الفرزدق وهو يعيب النابغة لذلك . ولكنه فى الوقت ذاته يذكر إعجاب الأصمعى بشعره لبعده - كما أسلفنا - عن مخاطر الاختيار والانتقاء على حسب مفهوم الأصمعى وأضرابه . يقول ابن سلام : « وكان النابغة الجعدى مختلف الشعر . . ، فقال الفرزدق : مثله مثل صاحب الخلقان : ترى عنده ثوب عصب وثوب خز ، وإلى جنبه سمل كساء . وكان الأصمعى يمدحه بهذا وينسبه إلى قلة التكلف »[١٠١] .

ومثل« الأصمعى » نجد «أبا عمرو بن العلاء » يمتدح « الأعشى » لمثل ذلك . يقول « ابن سلام » : وكان أبو الخطاب الأخفش مستهترا به يقدمه . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « مثله مثل البازى ، يضرب كبير الطير وصغيره »[١٠٢] . يعنى أنه « يصطاد الجيد والردىء لا يبالى »[١٠٣] . وتظل القريحة - أو الطبع - حكما ترضى حكومته فيما يتقدم به شاعر على سواه ؛ يقول ابن سلام :

« فخداش شاعر ، . . . هو أشعر قريحة الشعر من لبيد » . ثم يتبع قوله فيما يشبه الإنكار « . . . وأبى الناس إلا تقدمة لبيد »[١٠٤] . ويقول : « الكميت بن معروف أشعرهم قريحة »[١٠٥] . ويأتى ذكر « التكلف » صريحا حين يعرض « ابن سلام » لمن احتج للنابغة الذبيانى ، وقدمه على غيره من شعراء طبقته ، بسبب خلوص شعره من « التكلف » ، فيقول : « وقال من احتج للنابغة : . . . كأن شعره كلام ليس فيه تكلف »[١٠٦] .

وتقلب مدلول « الطبع والتكلف » متخذا طريقه فى النقد قدما ، ومتبعا طرائق زادت عددا ؛ فهو بين إجمال - كما عند الجاحظ - فى مثل قوله : « . . . . وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف » . وفى مثل قوله : « أعفى المستمع من كد التكلف » . وكما فى ثلاثيته المعروفة عن « الغريزة » و « البيئة » و « العرق » . أو بين تفصيل كما عند ابن قتيبة وابن رشيق وسواهما حيث تشابك « التكلف » مع « المصنوع » . ونشير - فى نهاية الأمر - إلى ماركزه « المرزوقى » فى تفرقته بين الجانبين قائلا : « . . والفرق بينهما أن الدواعى إذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح ، أعملت القلوب . وإذا جاشت العقول بمكنون « ودائعها » . . نبعت المعانى ودرت أخلافها . . . وذلك هو الذى يسمى [المطبوع] . ومتى جعل زمام الاختيار بين التعمل والتكلف ، عاد الطبع مستخدما متملكا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها . . فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو « المصنوع »[١٠٧] .

* قضية «عمود الشعر»

وتتشكل من جملة نصوص تالية أهم الأصول الأولى لمفهوم «عمود الشعر» . وهى ترد ــ عند ابن سلام ــ مبرأة من تلك التعقيدات التى نلحظها حينما نصل إلى «المرزوقى» فى تقنيناته ــ الصارمة والغامضة ــ كما هو معروف .

ويتضح بضرب من المقارنة المجملة تشكل ملامح «عمود الشعر» من خلال ملاحظات نقدية ، تحدد ما يتميز به شاعر عن سواه من خصائص فنية . وترد تلك الملاحظات ــ كما سيلى ــ فى حديث «ابن سلام» عن «زهير» و«النابغة» و«الأعشى» ، وقد يشركهم امرؤ القيس فى ملمح أو ملمحين ، كما فى قول «ابن سلام» : «فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال : .... سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنها العرب ... : استيقاف صحبه ... ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصى ، .... وأجاد فى التشبيه»[108] .

ويقول «ابن سلام» عن «زهير» : «وقال أهل النظر : كان زهير أحصفهم شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل من المنطق .. وأكثرهم أمثالا فى شعره» . ثم يضيف الرواية المشهورة التالية ؛ وفيها تنضاف ملامح أخرى لأصول «عمود الشعر» . يقول : «عن ابن عباس قال ، قال لى عمر : أنشدنى لأشعر شعرائكم . قلت : من هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير . قلت : وكان كذلك ؟ قال : كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتبع وحشيه ، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه » .

ويقول «ابن سلام» عن «النابغة» : « وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف .. »[109] .

ويقول «ابن سلام» عن «الأعشى» : «وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا .. ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه الناس كأبيات أصحابه»[110] .

وواضح ــ مما تقدم ــ تجمع عدد من «المواصفات» ستمثل ــ كما سيلى ــ ما استقرت عليه معايير «عمود الشعر» وهى :

ديباجة الشعر ــ رونق الكلام ــ حصافة القول وبعده عن السخف ــ البعد عن التكلف ــ تجنب المعاظلة فى الكلام ــ ترك الحوشى من اللفظ ــ كثرة فنون الشعر ــ مدح الرجل بما هو فيه ــ قرب المأخذ ــ جودة التشبيه ــ جزالة البيت ــ البيت النادر ــ البيت المثل .

ونعرض ــ الآن ــ لعناصر عمود الشعر ، كما اتضحت معالمها عند «الآمدى» ؛ وهى تأتى ــ عنده ــ بطريق السلب مرة ؛ أو بطريق الإيجاب مرة أخرى ؛ وكأنه يحتذى الصورة نفسها كما مر فى النصوص السابقة .

يقول «الآمدى» عن صاحبه «البحترى» : «وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ... وليس الشعر .. إلا حسن التأتى وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها» . ويقول : «وحسن التأليف وبراعة اللفظ تزيد المعنى بهاء وحسنا ورونقا» . ثم يقول عن صاحبه البحترى معجبا به : «ذلك مذهب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة .. وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف» . ويقول فى نهاية المطاف : «ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ ، وجودة الوصف وحسن الديباجة»[111] .

ويأتى «الجرجانى» وقد أفاد من ملاحظات «الآمدى» ؛ فتتحدد فى وساطته معايير التفاضل بين شاعر وسواه ؛ وهذه المعايير تشكل فى الوقت ذاته «عمود الشعر» . فيقول : «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته .. »[112] .

وقد اكتملت جوانب نظرية «عمود الشعر» فى مقدمة شرح «المرزوقى» لحماسة أبى تمام ، مفيدا من كتابات السابقين عليه ، مع إضافات تكمل عناصر «عمود الشعر» ، ومع استغناء عن بعض الشروط التى أدخلها تحت عناصر متولدة من غيرها . وقد استقرت تلك المعايير عنده فى سبعة شروط هى :

١ - شرف المعنى وصحته .
٢ - جزالة اللفظ واستقامته .
٣ - الإصابة فى الوصف .
٤ - المقاربة فى التشبيه .
٥ - التحام أجزاء النظم .
٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له .
٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى .

ولا حاجة لعرض تفصيلات شرائطه ؛ فهى مشهورة متداولة . ونشير ــ مسرعين ــ إلى ما يذكره أصحاب عمود الشعر كمثال لمخالفة معيار «صحة المعنى» ؛ الذى من شرائطه ألا يقع الشاعر فى خطأ تاريخى ، ويذكرون لذلك بيت «زهير» :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

وحجتهم أن المشئوم هو «قدار» أحمر ثمود لا عاد . ونعلم ما قيل فى الرد عليهم بأن العرب تطلق على القبيلتين معا عادا الأولى وعادا الثانية . نذكر أن البيت نفسه يذكره «ابن سلام» فى معرض اعتذاره عن خطأ وقع فيه امرؤ القيس ، فيقول : وقوله :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

.. فأنكر قوم قوله : «إذا ما الثريا فى السماء تعرضت» ، وقالوا : الثريا لا تعرض . وقال بعض العلماء عنى الجوزاء . وقد تفعل العرب بعض ذلك ، قال زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم[113]

*** الموازنة**

يعرض «ابن سلام» عددا من الروايات الموشة إلى ذلك الميل الغرزى للموازنة أو المفاضلة بين الشعراء . ومن سياقها العام نلحظ أنها تدور فى إطار انطباعات تأثرية مطلقة . ومن المعروف أن تلك الموازنات قد امتد خطرها حين أفرغ لها «الآمدى» كتابه الموسوم باسمها : الموازنة .

ومن مساق ما يرويه «ابن سلام» نراه حيدىَّ النظرة إلى هذا السبيل ؛ فهو يكتفى بعرض ما قيل حول الموازنة أو تفضيل شاعر على سواه ، أو يكتفى بذكر حجج كل فريق ، كقوله : «أخبرنى يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس . . ، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى ، وأن أهل الحجاز . . كانوا يقدمون زهيرا والنابغة . . . » . ثم يذكر ابن سلام حجج المفضلين « . . . فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال . . . ، وقال من احتج للنابغة . . . . . »[١١٤] .

وتتناثر كثير من الروايات المعروفة عن «أشعر الناس» ، وتكون خطورتها حين يتولى زمامها الشعراء أنفسهم . وقد يبدو من خلال الموازنة أنها وليدة إعجاب وقتى ببيت أو بيتين مما يجعل تعميم الحكم أمرا بالغ الخطورة . كما فى قول ابن سلام : « . . . سمعت قائلا يقول للفرزدق : من أشعر الناس يا أبا فراس ؟ قال : ذو القروح ، يعنى امرأ القيس . قال : حين يقول ماذا ؟ قال : حين يقول :

وقاهم جدهم ببنى أبيهم
وبالأشقين ما كان العقاب
وأفلتهن علباء جريضا
ولو أدركنه صفر الوطاب »[١١٥]

وقد ترد الموازنة من منطلق تنوع الأغراض ؛ وهو مزلق لا تخفى مخاطره أيضا كهذه الرواية التى نجتزىء منها بما يلى : « . . . فقلت فجرير والفرزدق ؟ قال : كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق . وفضل جريرا عليه »[١١٦] .

وقد تضيق حدود الموازنة ، فتدور حول أحسنهم فى وصف شىء بعينه . يقول ابن سلام : «أخبرنى يونس بن حبيب ، قال ، قال ذو الرمة : من أحسن الناس وصفا للمطر ؟ فذكروا قول عبيد «أو أوس» :

دان مسف فويق الأرض هيدبه
يكاد يدفعه من قام بالراح
فمن بنجوته كمن بمحفله
والمستكن كمن يمشى بقرواح

وذكروا قول عبد بنى الحسحاس :

نعمت به ظنا وأيقنت أنه
يحط الوعول والصخور الرواسيا
وما حركته الريح حتى ظننته
بحرة ليلى أو بنخلة ثاويا
فدرّ على الأنهاء أول مزنة
فعن طويلا يسكب الماء ساجيا
ركام يسح الماء عن كل فيقة
ويغدر فى القيعان رنقا وصافيا

. . . .

فقال ذو الرمة : بل قول امرىء القيس أجود حيث يقول :

ديمة هطلاء فيها وطف
طبق الأرض تجرى وتدر
وترى الضب خفيفا ماهرا
ثانيا برثنه ما ينعفر
وترى الشجراء فى ريقها
كرءوس قطعت فيها الخمر
ساعة ثم انتحاها وابل
ساقط الأكناف واه منهمر»[١١٧]

من الواضح أنه لا معنى للموازنة ؛ فلكل وجهة هو موليها ، وهو فيها يتملك سمات متميزة لا تتصادم مع سواه ، ويتفرد بخصائص منفردة لا تتناقض مع غيره . فأولها يتفرد بخصيصة اللمح الخاطف للخاطرة الشعرية ، ويتميز بعبقرية الصوغ اللغوى المتوحد فى زمنية الحركة المتعاقبة ، مع فطنة بالغة فى التقاط مكونات الصورة الحركية ، وتشكيلها فى معطى جمالى ملحوظ ؛ أما الآخران فصاحب كل منهما يرسم صورة فى أناة وتمهل ، ويجهد فى تلوين خطوطها ، وتشكيل ألوانها ، ويتابع ـ متمهلا ـ عددا من المشاهد البصرية ، ويعمد إلى صوغها فى حشد تصويرى بواسطة مشابه تجسيدية متعددة .

ومن اللافت للنظر أن «ابن سلام» يذكر روايتين كانتا كفيلتين بإغلاق هذا الباب العسر ، ولكنه ـ كعادته ـ آثر أن يسوقها سوقا مطلقا . تقول الرواية الأولى : «وشهدت خلفا ، فقيل له : من أشعر الناس ؟ فقال : ما ننتهى إلى واحد يجتمع عليه ، كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس ، وأجمل الناس . . . »[١١٨] . وتقول الثانية : «وروى . . . عن يونس ، أنه قال : الشعر كالشراء والشجاعة والجمال ، لا ينتهى منه إلى غاية» .

وكان على النقد أن ينتظر زمنا طويلا حتى يأتى «حازم القرطاجنى» ليفصل ويعلل ويشرح ؛ وهو فى ذلك كله كأنه يفيد من نصى ابن سلام السابقين . يقول فى نصه الوضىء : «إن المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها ؛ إذ الشعر يختلف فى نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان ، وما يوجد فيها مما شأن القول الشعرى أن يتعلق به ؛ ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف ؛ ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له فيما يليق بها وما تحمل عليه ؛ ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعانى . . »[١١٩] .

*** القصيدة**

وقبل أن نفرغ مما نحن فيه ، وما قدمناه ـ موجزين ـ عن بواكير المصطلح النقدى ، فإننا نشير ـ على عجل ـ إلى اضطراب مصطلح «القصيدة» عند «ابن سلام».وهو يرد ـ منفردا ـ عن سواه ـ مما سيل ـ فى موضعين . ولا يشغلنا انسياقه فيما لا ثبت فيه ، ولا حاجة

له فى اتباعه ؛ وقد دفعه ذلك إلى تناقض الروايتين حول أولية من «قصد القصائد» ، وإنما يهمنا بيان ذلك التداخل .

إنه يذكر فى نصه الأول قوله : «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته ، وإنما قصدت القصائد ، وطول الشعر على عهد عبد المطلب ، وهاشم بن عبد مناف»(١٢٠) . ويقول فى نصه الآخر : «وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع ، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب بن وائل»(١٢١) .

ولا يهمنا ــ كما قلنا ــ اضطراب الروايتين ، وفقد الاطمئنان إلى صحتها . وإنما يهمنا أن هناك تفرقة بين مصطلح «الأبيات» ومصطلح «القصيدة» ؛ وكان واضحا ــ كما جاء فى موضع آخر مما سبق ــ التفرقة بين «الرجز» والقصيدة فى قول «هشام» للفرزدق : « . . أنا راجز وهو يقصّد ، والرجز لا يقوم للقصيد فى الهجاء . . » .

ولكن «ابن سلام» فى عدد من نصوصه التالية ، يستخدم «كلمة» مرادفة لمصطلح «قصيدة» ، ونجد ذلك فى أكثر من موضع مما يلى ؛ وإن كنا نذكر أنه قد أطلق «الكلام» على «الشعر» فى حديثه عن «طرفة» و «عبيد» حين قال : « . . فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير» . ولكن السؤال ظل قائما : متى تصبح «الأبيات» قصيدة ؟ وهل يكون قوله : «طُوِّل الشعر» توضيحاً أو تفسيراً لقوله «قصدت القصائد» ؟ ويرد سؤال آخر : ما الفرق بين مصطلح «قصيدة» ومصطلح «قصيدة طويلة» ؟ ولا تساعدنا النصوص الشعرية التى تتعرض لما أطلق عليه «ابن سلام» «قصيدة» مرة ، وقصيدة طويلة مرة أخرى ؛ لأن كلا من تلك النصوص يتميز بطول ملحوظ .

إن «ابن سلام» يذكر ــ كما سيلى ــ ما يؤكد ذلك الاضطراب الواضح ، فهو يأتى بأربعة أبيات يقدمها بقوله : «وكعب بن مالك ، شاعر مجيد ، قال فى يوم أُحُد كلمة :

فجئنا إلى موج من البحر وسطه ... أحابيش منهم حاسر ومقنع
ثلاثة آلاف ونحن نصية ... ثلاث مئين إن كثرنا وأربع
فراحوا سراعا موجفين كأنهم ... جهام هراقت ماءه الريح مقلع
ورحنا وأخرانا تطانا كأننا ... أسود على لحم ببيشة ظلع(١٢٢)

ويستخدم « ابن سلام » مصطلح « كلمة » فى حديثه عن الشاعر نفسه ، ويذكر هذه المرة خمسة أبيات فيقول : « . . وقال بعد ذلك فى كلمة أيضا . . » وأولها :

قضينا من تهامة كل ريب ... وخيبر ثم أجممنا السيوفا

وآخرها :

ونسردى اللات والعزى وودا ... ونسلبها القلائد والشنوفا

ويذكر «ابن سلام» «عمرو بن شأس» ، ثم يقول : «فقال عمرو فى كلمة له » (ذكر منها خمسة أبيات) على حين يذكر «القالى» سبعة أبيات [جـ ٢ ص ٢١١] تواردا على خمسة ، وزاد القالى بيتين ، وقد ذكرها ابن قتيبة كذلك ، [جـ ١ ص ٤٣٢] .

وتتعدد نماذج لما قلناه . ويهمنا ــ فحسب ــ بيان صعوبة التفرقة بين «الكلمة» أو «الأبيات» أو «القصيدة» ؛ وإن كنا نميل على حسب استقراء النصوص إلى أن «ابن سلام» يجعل الترادف واضحا بين الكلمة والقصيدة ، ولكنه يعود خالطا بين ما يطلق عليه «كلمة» وما يطلق عليه «كلمة طويلة» . ومعرفتنا بتلك النماذج الشعرية التى يذكر «ابن سلام» بعضا منها لا تجعلنا نطمئن إلى تفرقته بين « كلمة » و« كلمة طويلة» ؛ فعلى سبيل المثال ، نجده مرة يقول : «ومن شعره ــ يقصد حسان بن ثابت ــ الرائع الجيد ما مدح به بنى جفنة من غسان ؛ ملوك الشام فى كلمة»(١٢٣) . وبعد أن يذكر خمسة أبيات يقول : «وقال فى الكلمة الأخرى الطويلة» . وحين يذكر «الحويدرة» يقول : «وهو شاعر ، وهو يقول فى كلمة له طويلة»(١٢٤) . ويتكرر ذلك فى حديثه عن «النابغة الجعدى» ، وعن «أبى الصلت» ، وعن «السموأل» ، وعن «كعب بن الأشرف» ، وعن «شريح بن عمران» ، وسواهم .

وهو ــ كذلك ــ يصنع فيما يطلق عليه «قصيدة» ، وما يطلق عليه «قصيدة طويلة» . يقول : «أنشدنى . . لجرير :

إنا لنعلم ما أبوك بحاجب ... فالحق بأصلك من بنى دهمان

ثم يعلق قائلا : «وهى قصيدة . . .» . وهو إذ يذكر بعد ذلك قول جرير للأخطل :

رشتك مجاشع سكراً بفلس ... فلا تهنيك رشوة من رشاكا(١٢٥)

فإنه يعلق ــ هذه المرة ــ قائلا : «وهى قصيدة طويلة» .

ومهما يكن من أمر فإن ذلك لا يمثل ملحظا مؤثرا ، أو اصطلاحا مضللا ، وإنما يظل ذلك كله فى إطار استخدام لغوى تتبادل فيه الكلمات مواقعها .

الهوامش

(١) طبقات فحول الشعر تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدنى سنة ١٩٧٤ القاهرة .

(٢) هامش ، ص٤ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ص ٧ .

(٤) ، (٥) نفسه صفحات ٦١ ، ٤٧ .
(٦) الأمالي ج٣ .
(٧) ، (٨) طبقات ، ص ٢٢٣ ، ص ٥ .
(٩) الشعر والشعراء ج٢ ص ٦٩٣ .
(١٠)، (١١) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) طبقات ، ص ٧ ، ٦ ، ٢٦ ، ٧ ، ٢٤٤ ، ٤٧ ، ١٤ .
(١٧) الموشح ص ٣٠٨ .
(١٨) ، (١٩) ، (٢٠) ، (٢١) (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، (٢٥) ، (٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) ، (٣١)، (٣٢) طبقات الصفحات ٥٩ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ١٠ ، ١٣ ، ٤ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤٧ ، ٤٦ ، ٢٥٠ ، ٤٣٥ ، ٥٥٧ ، ٥٥٤ .
(٣٣)، (٣٤)، (٣٥)، (٣٦) الموشح ، صفحات ١٧١ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٥ .
(٣٧)، (٣٨) ، (٣٩) الطبقات ص ٥٨ ، ٥٨ ، ٥٩ .
(٤٠) المثل السائر ح ٣ .
(٤١)، (٤٢) ، (٤٣) ، (٤٤)، (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) ، (٥٠) الطبقات الصفحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٥١ ، ٩٧ ، ١٣٨ ، ١٣٨ ، ١٤٧
(٥١) ، (٥٢) الموشح ص ١١٩ ، ١٠٣ .
(٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) ، (٥٦) الطبقات الصفحات ٢٥ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ٥٥٢ .
(٥٧) ، (٥٨) ، (٥٩) الموشح ، ص ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٤٣٤ .
(٦٠) الشعر والشعراء ص ٥٤١ .
(٦١) الطبقات ص ٥٥٦ .
(٦٢) نفسه ص ٣٦١ .
(٦٣) الموشح ص ١٨٥.
(٦٤) نفسه ص ١٨٦.
(٦٥) البيان والتبيين ح ٢ ص ٩.
(٦٦) الطبقات ص ١٦٠ .
(٦٧) ، (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ، (٧٣) الصفحات ٢٧٥ ، ٣٧٥ ، ٣٧٥ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨٥ ، ١٥٥ .
(٧٤) البيان والتبيين ح ٢ ص ٩ .
(٧٥) الطبقات ص ١٦٠ .
(٧٦) الأغاني ح٩١ ص ١٥٧ .
(٧٧) الطبقات ص ٦٩٣.
(٧٨) الموشح ص ٥٠٠ .
(٧٩) الطبقات ص ١٣٥.
(٨٠) هامش ص ١٣٥.
(٨١) نفسه ص ٥٦ .
(٨٢) هامش ص ٥٦ .

وجاء في اللسان .. الدبج : النقش والتزيين .. والديباج : ضرب من الثياب .. طيلسان مدبج .. هو الذي زينت أطرافه بالديباج ، وما بالدار دبيج بالكسر والتشديد ، أي ما بها من أحد .
وهو في ذلك لا يستعمل إلا في النفي ، قال ابن جني : هو فعيل من لفظ الديباج ومعناه ؛ ذلك أن الناس هم الذين يشون الأرض ، وبهم تحسن . وعلى أيديهم وبعمارتهم تجمل .
والديباجتان : الخدان .. وديباجة الوجه وديباجة : حسن بشرته . (مادة دبج)

(٨٣) هامش ص٥٦ ص٣٩ .
(٨٤) هامش ص٣٩ .
(٨٥) هامش ص٣٩ .
(٨٦) الأمالي ح٢ ص١٣٠ .
(٨٧) الموشح ص١٠٦ .
(٨٨) اللسان مادة هلل .
(٨٩) الطبقات هامش ض ١٠٤ .
(٩٠) الطبقات هامش ص ١٠٥ .
(٩١) الطبقات هامش ص ١٠٤ .
(٩٢) الطبقات هامش ص ٥٥٤ .
(٩٣) الطبقات ص ١٣٢ .
(٩٤) الطبقات هامش ص١٣٢
(٩٥) الطبقات ص ٦٤٨ .
(٩٦) نفسه ص ٧٧٠ .
(٩٧) نفسه ص ١٠٥ .
(٩٨) الطبقات هامش ص ١٠٥ .
(٩٩) الطبقات هامش ص ١٢٦ .
(١٠٠) نفسه ص ١٢٥ .
(١٠١) نفسه ص ١٢٤ .
(١٠٢) نفسه ص ٦٦ .
(١٠٣) الطبقات هامش ص ٦٦.
(١٠٤) نفسه ص ١١٤ .
(١٠٥) نفسه ص ١٩٥ .
(١٠٦) نفسه ص ٥٦ .
(١٠٧) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص ٦ .
(١٠٨) الطبقات ص ٥٥ .
(١٠٩) نفسه ص ٦٣ .
(١١٠) نفسة ص ٥٦ .
(١١١) الموازنة ص ٤١٣ .
(١١٢) الوساطة ص ٢١٠ .
(١١٣) الطبقات ص ٨٩ .
(١١٤) ، (١١٥) ، (١١٦) ، (١١٧) ، (١١٨) نفسه الصفحات ٥٢ ، ٥٢ ، ٣٧٤ ، ٦٥/٩٢ .
(١١٩) منهاج البلغاء، ص ٢١٧ .
(١٢٠) ، (١٢١) ، (١٢٢) ، (١٢٣) ، (١٢٤) ، (١٢٥) الطبقات ، صفحات ٢٦ ، ٣٩ ، ٢٢٠ ، ٢١٨ ، ١٨٦ ، ٤٥٦ .

وثائق

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
ابن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله
وصحبه أجمعين

كتاب العروض للأخفش

تحقيق ودراسة
سيد البحراوى

مراجعة
محمود مكى

●

مقدمة

لعثورى على هذه المخطوطة النادرة قصة طريفة أود أن أبدأ بها مع القارىء . لقد قضيت العام الجامعى ٨٤/ ١٩٨٥ فى مكتبات باريس ولندن أبحث عن مخطوطات العروض العربى ، على أجد فيها ما يساعدنى على حل مجموعة من المشكلات المثارة فى مجال الدرس المعاصر لهذا العلم ، بعضها فنى صرف مثل قضية الأساس الكمى/كيفى للعروض العربى ، وبعضها يتعلق بالأصول المعرفية والمنهجية التى أقام عليها الخليل بن أحمد وتلاميذه هذا العلم .

ومن الطبيعى أن اهتمامى كان موجهاً إلى العثور على أقدم المخطوطات فى علم العروض . ولقد وجدت بالفعل بعض المخطوطات القديمة التى آمل أن أستطيع تقديمها إلى القارىء العربى فى أقرب وقت ممكن . ولكنى لم أعثر على أى مخطوطة تنتمى إلى تاريخ قبل القرن الرابع الهجرى . ومن ثم فقد بقى بيننا وبين عصر الخليل قرنان من الزمان .

وفى شهر فبراير ١٩٨٦ ، وقعت لى مصادفتان فى أسبوع واحد . فقد قرأت فى الصحف اليومية خبراً عن إعادة جرد وتصنيف المكتبة الأحمدية بطنطا . ولم أكن أعرف ، وقد عشت بجوار طنطا نحو ثلاثين عاماً ، أن بالمسجد الأحمدى مكتبة بها مخطوطات . وجاءت المصادفة الثانية حين وجدت إشارة فى كتاب الأستاذ محمد العلمى « العروض العربى ، دراسة فى التأسيس والاستدارك »[1] إلى أن ثمة مخطوطة للأخفش بعنوان « كتاب العروض » بالمكتبة الأحمدية بطنطا . فتوجهت إلى طنطا ووجدت صورة زنكوغرافية من المخطوطة فى مكتبة المعهد الأحمدى ، وليس بالمكتبة الأحمدية ، وبعد شهرين من الإجراءات الروتينية حصلت على صورة من المخطوطة .

***

قد لا يحتاج القارىء القريب من علم العروض إلى تفسير لاهتمامى البالغ بهذه المخطوطة . فأبو الحسن سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط) قد توفى فى أوائل القرن الثالث الهجرى (إما ٢١١ أو ٢١٥ أو ٢٢١ هـ)[2] ؛ أى بعد وفاة الخليل بن أحمد بنحو نصف قرن ، وقد عاصره ، لأنه وإن كان تلميذ تلميذه سيبويه ، إلا أنه كان أسن من سيبويه . وقد شاع عن الأخفش أنه قد خالف سيبويه والخليل فى كثير من مسائل النحو ، والعروض ، وأشهر ما يشاع عنه أنه قد استدرك على الخليل وزناً سادس عشر هو المتدارك . وهذا يعنى أن أهمية كتاب الأخفش تكمن فى كونه أقرب مصدر فى العروض إلى الخليل الذى ضاع كتابه فى هذا الميدان ، بما يعنيه ذلك من إمكانية - تتاح لنا لأول مرة - لفهم الأصول الأولى لهذا العلم من واحد من مؤسسيه ، وخصوصاً أن الكتاب الذى نقدمه اليوم ، ليس كتابا فى العروض المعتاد كتلك الكتب التى تتناول بحور الشعر واحداً واحداً ، بل هو كتاب فيما يمكن أن نسميه أصول علم العروض .

ولعل استعراضنا لأبواب الكتاب التسعة يوضح ذلك ، وهى : باب الساكن والمتحرك . باب الثقيل والخفيف . باب الهجاء . باب مطموس . باب جمع المتحرك والساكن . باب تفسير الأصوات . باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب . باب تغيير أول الكلمة وآخرها . باب ما يحتمله الشعر مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام .

فمن أسماء هذه الأبواب نستطيع أن ندرك أن الأخفش يقدم هنا الأساس الصوتى[٣] والمنهجى للعروض العربى . .

غير أن أهمية الكتاب تجاوز ذلك إلى أمر آخر مهم ، وهو أنه يضعنا فى قلب المعركة العلمية التى واكبت وضع العروض ، والقضايا الخلافية التى كانت مثارة ، وكان الأخفش علماً من أعلامها . ومن هذه الزاوية ، فإن الكتاب يقدم لنا ـ نحن المعاصرين ـ فائدة أكبر من الفائدة الأولى . لأننا من خلال هذه الخلافات ، نستطيع أن نستنتج الأسس المنهجية والمعرفية التى تحكمت فى واضعى العروض ، كما نستطيع أن نميز الثغرات التى وقعوا فيها . وهذا الأخير يحقق شرطاً جوهرياً للمعرفة العلمية المعاصرة بالتراث . فنحن لسنا عبَّاداً له ولامقدسين ، بل نحن نسعى إلى الحقيقة العلمية التى تفيد واقعنا ومشكلاتنا المعاصرة ، شريطة أن تكون هذه الحقيقة علمية وموضوعية قدر الإمكان ، ودون أن نسقط عليها توجهاتنا وآرائنا . وهذا ما سنحاول الالتزام به فى دراستنا التالية ، التى تتناول ما جاء بالمخطوطة فى ضوء أهمية الكتاب التى أشرنا إليها سابقاً .

***

والمخطوطة التى بين أيدينا مخطوطة صغيرة الحجم ؛ إذ تتكون من أربع عشرة ورقة أو سبع وعشرين صفحة ؛ كل صفحة منها تتكون من خمسة عشر سطراً ، مكتوبة بخط نسخ جميل وواضح .

وعلى غلافها الخارجى :

كتاب العروض
للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم
وعلى آله وصحبه وسلم

وأسفلها كتب . « العروض والقوافى . كامل ١٥ مسطرة » . ثم خاتم المكتبة الأحمدية . وأعلاها رقم ح/٣٨ عـ ٤٨٦٥ .

أما الصفحة الأولى فإنها تبدأ هكذا :

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يسِّر وأعن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى (آله وصحبه أجمعين . هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره . . » .

وفى الصفحة الأخيرة : « وأجزنا فُل فى الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس ، لأنه إن جاز فى العروض فهو فى الضرب أجوز . والله أعلم . تم » . وفى الهامش : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » .

وبعد ذلك جاء بخط مختلف :

جمع أسما [ء] البحور فى قوله

طويل مديد والبسيط ووافر وكامل أهزاج الأراجيز أرمل
سريع سريع والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل (؟)

والواضح من اختلاف الخط والخلل النحوى فى البيت الثانى أن هذا الجزء الأخير مضاف إلى المخطوطة وليس جزءا منها ، بل جاء من قارىء على سبيل التسهيل كما هى طريقة الشروح والحواشى .

وليس فى المخطوطة أية إشارة إلى الناسخ أو تاريخ النسخ ، ولم نستطع أن نحدد بدقة فى أى عصر تم ، وإن كنا نظن أنه ليس موغلاً فى القدم . ففى الكتاب إشارة إلى التبريزى (المتوفى فى ٥٠٢ هـ) والعينى (القرن التاسع) . وفى المخطوطة أربع صفحات مطموسة نتيجة لتآكل أوراق أصل المخطوطة ، هى الصفحات ٤ ، ٥ ، ١٤ ، ١٥ ، وبعض كلماتها واضحة . ولكننا لم نستطع قراءة معظمها الأعم ؛ ولذلك فضلنا نشر المخطوطة بدونها إلى أن يتيسَّر لنا العثور على أصل المخطوطة .

أما فى التحقيق فقد التزمنا المنهج الذى يرى أن التحقيق هو محاولة الوصول إلى النص ذاته مقروءاً واضحاً دون تدخل . فلم نتدخل إلا نادراً وفى حدود وضع حرف أو كلمة زيادة حتى يتضح المعنى أو حتى يصح التركيب النحوى للجملة . ووضعنا كلامنا الزائد بين معقوفتين [.] . وكان تدخلنا الأساسى فى وضع علامات الترقيم وفى التقسيم إلى فقرات ، وهى منعدمة ـ تقريباً ـ فى المخطوطة وقد وضعنا خطاً مائلاً (/) عند نهاية كل صفحة من المخطوطة ، ووضعنا فى الهامش الأيمن ـ موازياً لها ـ رقم الصفحة المنتهية .

أما تخريج الشواهد الشعرية فقد أنجزنا معظمه ، وقليل منه لم نتوصل إلى معرفة قائله فأرجأناه حتى يتيسر لنا ذلك .

وقد ألحقنا بالنص المحقق فهارس بالشواهد والأعلام والمصطلحات .

***

بقيت بعد ذلك مشكلة وحيدة لم نستطع حسمها حسماً تاماً ؛ وهى التأكد من نسبة المخطوطة إلى الأخفش . فكما رأينا فى وصف صفحة الغلاف ، النسبة إليه واضحة لا لبس فيها . وفى كتب التراجم التى ترجمت للأخفش إشارات واضحة إلى أن للأخفش كتاباً فى العروض ، وبعضهم يثبت له كتابا ثانياً فى القوافى(٤) ؛ ولكن ليست هناك أية إشارة إلى مكان وجود هذا الكتاب . وكثير من القضايا والآراء التى وردت فى هذه المخطوطة تتفق مع ما جاء فى كتابه عن القوافى ، وما روى عنه من آراء فى الكتب الأخرى(٥) . ولكن المشكلة تأتى من أن هذه المخطوطة لا تذكر الوزن السادس عشر الذى قيل إن الأخفش تدارك به على الخليل .

ولهذه المشكلة عدة تفسيرات : فإما أن يكون هذا الكتاب جزءاً من كتاب أشمل ضاع جزؤه الآخر ، وإما أن يكون جزءاً من كتاب عن العروض والقوافى معاً ، وإما أن تكون نسبة الكتاب إلى الأخفش خطأ ، أو أن يكون ما شاع عن استدراك الأخفش غير صحيح .

وثمة من الأدلة ما يدعم الاحتمالين الثانى والرابع . ففى هامش الصفحة الأخيرة من المخطوطة ، رأينا عبارة : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » ؛ وربما يكون فى هذا إشارة إلى أن الجزء الخاص بالقوافى كان تالياً لهذا الجزء . كما أن صفحة الغلاف تحمل عبارة : « العروض والقوافى » ، ويبدو أنها بخط أمين المكتبة ، وربما يكون قد اعتمد على عنوان الكتاب ، الذى ربما يكون قد كان « كتاب العروض والقوافى » ، ثم تآكل جزء « القوافى » بقطع ورقة الغلاف . أما الاحتمال الرابع ، فيدعمه رأى عبد الحميد الراضى الذى يميل إلى عد وضع الأخفش لبحر المتدارك أسطورة زائفة(٦) .

فإذا تبنينا هذه الأدلة على هذين الاحتمالين أمكننا القول بأن المخطوطة صحيحة النسبة إلى الأخفش ، وقد تكون جزءاً من كتاب عن « العروض والقوافى » معاً. وعلى أية حال فنحن لا نعد هذا الرأى نهائياً ، بل سنتراجع عنه تراجعاً تاماً إذا ظهر ما ينفيه .

***

وأخيراً فقد أتاح لى اكتشاف هذه المخطوطة وتحقيقها ودراستها متعة عظيمة لأنى اعتقد أن فيها فائدة كبيرة لدارسى العروض والأصوات ، ربما تصل إلى حد إعادة الاكتشاف . كذلك أتاح لى هذا العمل متعة مصاحبة أستاذى الجليل الدكتور محمود على مكى فى أثناء مراجعته للتحقيق ، تلك المراجعة التى أفادنى ـ وأفاد القارىء بها الكثير . وأرجو أن يقبل أستاذى الكريم الدكتور شوقى ضيف الشكر على ما قدمه لى من معلومات كثيرة ومفيدة عن الأخفش .

هوامش

(١) صادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء . المغرب ١٩٨٣ .

(٢) راجع عن الأخفش : كتاب الفهرست لابن النديم . تحقيق رضا. تجدد أخبار الأخفش المجاشعى .
وبروكلمان : تاريخ الأدب العربى ترجمة د. عبد الحليم النجار دار المعارف ط ٤ حـ٢ ص ١٥١ .
د. عبد السلام هارون : تحقيق « كتاب » سيبويه . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ حـ٢ ص ٤ .

(٣) ومن هذه الزاوية فهو مفيد جداً لعلماء الأصوات .

(٤) حقق هذا الكتاب عزة حسن . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ .

(٥) راجع محمد العلمى . المرجع السابق ص ١٩٣ وما بعدها .

(٦) فى كتابه « شرح تحفة الخليل » ص ١٧ ـ ١٨ . نقلاً عن العلمى ص ١٩٧ .

العروض العربى
فى ضوء كتاب الأخفش

العروض هو العلم الذى « يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره » كما يقول الأخفش فى بداية كتابه . وهذا التعريف الذى لا يخلو منه كتاب عروض يحدد بدقة ماهية هذا العلم ووظيفته التى وضع من أجلها . لقد قام العروض باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية فى الشعر العربى الذى عرف حتى وقت وضعه ، وقننها فى أطر عامة هى الأوزان الستة عشر ، وجعل منها ، ومن التغيرات المقننة التى تصيبها (الزحافات والعلل) معايير يُقاس عليها الشعر اللاحق (بل السابق أيضاً) ؛ فإذا طابقها صح ، وإن لم يطابقها انكسر .

ومما لا شك فيه أن العروض قد أدى الغرض الذى وضع من أجله خير أداء ، وقام بدور النظرية الأساسية ، وإن لم تكن الوحيدة ، فى إيقاع الشعر العربى . وبقيت النظريات ، أو المحاولات الأخرى الكثيرة[1] أدنى منه بكثير ، بل إنها حتى غير معروفة لدى كثير من الدارسين . ومع ذلك فالعلم لابد أن يتطور ، وبخاصة إذا كان مرتبطاً بحركة البشر وإنتاجهم ونشاطهم المتطور دائماً . ومع تطور هذا النشاط والإنتاج لابد أن تزداد المعرفة العلمية بها وتتطور .

فمع تطور الشعر العربى . وبخاصة فى العصر الحديث ، ظهرت حركة من الدرس الجديد لموسيقى الشعر العربى إيقاعه ، وصل بعضها إلى حد تسمية نفسه بـ « نظرية جديدة فى العروض العربى »[2] ؛ أو « نحو بديل جذرى لعروض الخليل »[3] . وكان هم هذه الدراسات الأساسى كشف قصور النظرية الخليلية عن إدراك كل مكونات البنية الإيقاعية للشعر العربى ، ومحاولة استكمال هذا القصور ، وتوسيع حدود الوظيفة التى اقتصر عليها العروض ، لكى تتجه إلى إدراك العلاقة بين الإيقاع والمعنى[4] .

ولقد حققت هذه الدراسات إنجازات مهمة فى هذا الميدان ، غير أنها - فيما أرى - لم تستطع بعد أن تحقق لنفسها شرط النظرية العلمية ، وبقيت فى حدود الفروض العلمية التى يمكنها أن تكون - فى المستقبل - نظرية حقاً . وثمة أسباب عدة وراء هذا الضعف ؛ بعضها يرجع إلى الدارسين أنفسهم ؛ وبعضها يعود إلى المادة نفسها . ونستطيع أن نحدد السبب الأساسى ، الذى يشمل بقية الأسباب ، فى أن الدارسين لم يستطيعوا بعد أن يحققوا شرط القطيعة المعرفية الصحيحة مع العروض . فجميعهم أقام أفكاره على أساس عروض الخليل ، وليس على الواقع الشعرى الذى اعتمد عليه الخليل ، ولا [illegible] الخليل ، وهم - فى الوقت نفسه - لم يدرسوا الخليل دراسة وافية نظراً لغياب كتابه ، وغياب المادة التى اعتمد عليها ، وغياب المعرفة الكافية بكيفية وضع العروض والظروف والملابسات والأفكار التى تحكمت فى وضعه .

إن تحقيق القطيعة المعرفية مع الظاهرة المدروسة ، أمر ضرورى فى العلم . ولكى نحققها لابد من الاستقلال عن هذه الظاهرة ، والوقوف بعيداً عنها ، وليس بداخلها . وهذا يعنى ضرورة معرفة حدودها وأبعادها المختلفة بدقة . وهذا كله لم يتوافر لنا حتى الآن على نحو دقيق ، لغياب هذه المعرفة الأخيرة بحدود علم العروض وأبعاده .

فى هذا الإطار أرى أهمية كتاب الأخفش الذى نقدمه اليوم ، ففيه بعض هذه المعرفة ؛ معلومات كثيرة ومفيدة عن كيفية وضع العروض ، والمشكلات التى أحاطت به ؛ عن الأساس الصوتى للإيقاع ، وعن التوجهات المنهجية التى حكمت واضعى العروض وآثارها المختلفة .

١

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدى لعلم العروض . تقول إحداها : « قيل إن الخليل دعا بمكة أن يرزق علماً لم يسبقه أحد اليه ، ولا يؤخذ إلا عنه . فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض »[5] . وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الأصبهانى : « وانما اخترعه من عمر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »[6] . وتقول ثالثة إن الخليل « اعتزل الناس فى حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربى وضبط أحوال قافيته »[7] . وتقول رابعة فى تفسير اسم (العروض) إن الخليل قد « أطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التى فيه ألهم قواعد الوزن الشعرى »[8] .

وهذه الروايات جميعاً تركز على الخليل وانجازه الذاتى ، حتى ليبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقاً وبإلهام من الله . والحق أن هذا الأمر لا يتسق مع ما نعرفه عن الضرورة التى قادت العلماء - ومن بينهم الخليل - إلى التدوين والتقنين فى مختلف مجالات اللغة والدين ، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التى تروى عن معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر - إن لم نقل عروضه . من هذه الأخبار نص لابن فارس يقول : « والذى نقوله فى الحروف هو قولنا فى الإعراب والعروض . . . فإن قال قائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم فى العروض ، قيل

له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديماً ، وأتت عليهما الأيام وقلاّ فى أيدى الناس ، ثم جددهما هذان الإمامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفاً اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا ـ أو قال منهم ـ إنه شعر . فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك . أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟! »[٩] .

وما يهمنا فى نص ابن فارس ـ بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل ـ هو الإشارة الواضحة إلى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا » . وفى هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلا ووضوحاً ودقة للأخفش فى كتابه « القوافى » ، يقول فيه : « سمعت كثيراً من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز . أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام . وهو ما تغنّى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية . وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف . والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذى يترنمون به فى عملهم وسوقهم ، ويحدون به »[١٠] .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف ـ تفصيلاً ـ الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر . وهذا ما يشككنا فى دقة رواية الأخفش عن (كثيراً من العرب) ، ويثير لدينا احتمال أن تكون معرفة الأخفش العروضية قد تدخلت فى الرواية . غير أن نصاً آخر يضيف إلى معرفة العرب هذه ، معرفة أخرى بالتقطيع . والنص له روايتان ، إحداهما يدخل الأخفش فى مسلسلة إسنادها . « يقول أبو بكر محمد القضاعى : « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلاّ عرفت لها أصلاً . قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجاً ، فبينا أنا فى بعض طرقاتها ، إذ بصُرت بشيخ على باب يعلم غلاماً ، وهو يقول له : قُل :

نـعـم لا نـعـم لا لا نـعـم لا نـعـم نـعـمْ
نـعـم لا نـعـم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : أيها الشيخ ، ماالذى تقوله لهذا الصبى ؟ فذكر أن هذا العلم شىء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمّى التنعيم ، لقولهم فيه نَعَمْ . قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة ، فأحكمتها »[١١] .

ويكاد هذا النص ـ المهم ـ أن يكون أقرب النصوص إلى أحكام المنطق والعقل ؛ إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التى أوردناها ، ويجعل لها نسقاً قريباً من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوى العارف بالنغم والرياضة كان مشغولاً ـ كعلماء عصره ـ بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعى أن يفيد بكل ما يعرف فى مختلف المجالات . ومن ثم فقد أفاد من جمعه لأشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرقات الصفارين على الطست ، ومن طريقة التباديل والتوافيق الرياضية لكى يقيم دوائره الخمس ، كما أفاد منها فى معجمه العين . غير أن المشكلة التى تبقى بعد ذلك هى : أى هذه المعارف كان الأساس ، وأيها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظرى ؟ وكيف أقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعرى ؟ وأيهما كان أولاً ؟

هنا تأتى أهمية نص الأخفش فى مخطوطته عن كيفية وضع العروض . يقول ص ٩ [١٢] : « أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل اليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها . وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذى تسميه العرب شعراً . فما وافق هذا البناء الذى سمته العرب شعراً فى عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وإن أشبهه فى بعض الأشياء فليس اسمه شعراً » . وأهمية النص تكمن فى أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعرى المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذى وضع عليه العروض . غير أن فى النص مشكلة خاصة بالحدود التى امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعرى أى مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ؛ وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها إلى حين .

والأمر المهم الذى نستخلصه من النص ليس إعطاء الأولوية للواقع الشعرى فحسب ، بل إعطاءها كذلك للنص الشعرى على الأساس الصوتى ـ لا الموسيقى ولا الرياضى ؛ أى للعروض . أى أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة . أو بمعنى آخر معاصر : توالى الحركات والسكنات فى نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش فى أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » . وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات . ويختم هذه الأبواب الستة بقوله فى ص ٩ : « وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منهما ساكن نحو قُل . . » ، ثم يأخذ فى ذكر الأسباب والأوتاد .

٢

إن الأخفش ــ فيما سبق ــ يحسم قضية بالغة الأهمية ، هى قيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى ، وليس على أى أساس آخر ــ على الأقل فى المراحل الأولى لوضع العروض . أى أن الأساس كان الواقع اللغوى/ الشعرى وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل ، وإن كان الأخفش سيحاول ــ فى نصوص تالية ــ أن يقلل كثيراً من أهمية الدور الذى لعبته الرياضة أو الدوائر الخليلية .

غير أن الأخفش لا يكتفى بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتى معنى معيناً ، إذ يأخذ منه الجانب الكمى على وجه الخصوص . يقول فى ص ١ : « والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شىء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً » . ويتمثل هنا إدراك واضح لتقسيم أصوات اللغة ــ أى لغة ــ إلى ساكن (موقوف)

ومتحرك وحركة ؛ أى للتمايز بين الصامت والصائت الطويل والقصير . ويقول فى ص ٨ : « فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة » . ويقول فى ص ٢ : « الساكن أقل من المتحرك » . وفى ص ٦ - ٧ : « الساكن أقل الحروف وألطفها ، وهو حرف ميت » . وفى ص ٨ : « كل متحرك فهو ترجيع ، والساكن مد » .

فى هذه النصوص جميعاً ، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على أساس كمى دقيق وعلمى بالمعنى المعاصر لنا . فالمتحرك يساوى ـ كمياً ـ ساكن + حركة ؛ أى ساكن يتحرك . فالحركة (شبه الصائت) أقلها كمياً ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذى هو أطولها جميعاً . [ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه يعد المد (كما فى ها) ساكنا !] .

وينتقل الأخفش ـ بعد ذلك ـ من الوحدات الصغرى (الفونيمات) إلى وحدة أكبر . فيقول فى ص ٨ « وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ؛ الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك ؛ والثانى ساكن لأن كل ما تقف عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحو ها ، وقط . . . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً ، تقول فى قط : قَطْ فتثقل الطاء ، وتقول فى ها : هاء تمد الألف » .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذى هو أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة . وهو يحدد نوعين من المقاطع ؛ الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطْ وها) ؛ والثانى هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطْ وهاء) . ولكن ليس فى النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وإن كان يمكننا عد مصطلحه (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغريين هما الساكن والحركة . وكما هو معروف ، فالمقطع ـ فى علم اللغة الحديث ـ وحدة قياس كمى أساساً .

إن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحى لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة فى التقسيم . وليس همنا هنا إعطاءه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذى لم يظهر فى الدراسات العربية ـ غير العروضية ـ الا بعد ذلك بقرن وربما أكثر[١٣] . ولكن همنا إظهار الأساس الكمى للأصوات ، وهو الأساس الذى بنى عليه الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى فى نصه الذى يلى النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منهما ساكن نحو قُلْ . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منهما ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف . وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُلْ . وهو صدر مستفعلن ، وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين . فيكون سبب فى أول الجزء وسبب فى آخره . ويكون السبب المفروق متحركَ الثانى ، فيكون قُلُ قُلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن .

« فأما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف . وأما الوتد المجموع فهو فَعَلْ نحو علن من مستفعلن . والوتد المفروق فهو فَعْلُ نحو لات من مفعولات » ص ٩ .

هنا يربط الأخفش بين التقسيم (المقطعى) والوحدات العروضية الصغرى ، ويذكر منها السبب والوتد ، ولكل منهما نوعان . فالسبب قد يقرن ، وقد يفرق . أى قد يتوالى السببان وقد يفترقان ، فيأتى واحد فى أول التفعيلة والآخر فى آخرها . وهذا النوع الثانى قد يتحرك ثانيه (و يعرف عند العروضيين بالسبب الثقيل) فيكون ما يسميه العروضيون بالفاصلة الصغرى (ثلاث متحركات وساكن) . أما الوتد فهو إما مجموع وإما مفروق .

الواضح هنا أن الأخفش يذكر من الوحدات العروضية ثلاثا فقط من ست ، فلا يذكر السبب الثقيل (وإن ذكر مضمونه) ، والفاصلة الصغرى (وإن ذكر مضمونها) ، والفاصلة الكبرى . وإذا كان إهمال ذكر السبب الثقيل غير مبرر ، فإن إهمال الفاصلتين مبرر لأنهما تتكونان من الأسباب والأوتاد ولا داعى حقاً لذكرهما إلا مبالغة فى التجريد كما يفعل العروضيون . كذلك نلاحظ ألا الوحدة الوحيدة التى تلتقى بالأساس الصوتى الذى بناه الأخفش هى السبب . أما بقية الوحدات فهى لا تصلح لأن تكون مقاطع ، وإن جاز تقسيمها إلى مقاطع .

الواضح من هذا النص أيضاً أن الأخفش يعترف بالوتد المفروق ويستشهد بتفعيلة مفعولات . بل إنه فى موقع آخر يذهب إلى أن « أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن ، أو متحركين بين ساكنين » ص ٦ .

وبرغم أن الأخفش لم يذكر « كتابة » فا ع لا تن ولا مستفع لن مفروقى الوتد ، وبرغم أنه لم يذكر عدد التفعيلات (أو الأجزاء كما يسميها) ، فإننا نستطيع القول بأنه يعدها عشرة . غير أن هناك نصاً فى آخر الكتاب فى ص ٢٤ - ٢٥ ، يقول فيه : « ما أرى أصل مستفعلن فيه [أى الخفيف] إلا مفاعلن والسين زادة ، كما أن الواو فى مفعولات زائدة عندى . وجازت الزيادة كما جاز النقصان . ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح » . ولهذا النص أهمية من أكثر من زاوية . الأولى خاصة بمسألة الأصل والفرع ، وكيف يمكن أن يكون الفرع زائداً عن الأصل ، وتلك سنؤجلها قليلاً ، ونهتم هنا بما يخص مفعولات التى ينفى عنها أصليتها ويرى أنها فرع لأصل هو مفعلات بزيادة الواو . والنص يوحى بأنه يتحدث عن مفعولات بإطلاق (وهى تأتى فى المنسرح والمقتضب والسريع) ، فهل يعنى ذلك اعتراضه على وجودها بين التفعيلات ؟ وأليس يعنى ذلك تناقضاً مع ما سبق أن أشرنا إليه من نصوص ؟ هذا محتمل وبخاصة فى مفعولات التى يكثر حولها الخلاف من قبل العروضيين[١٤] .

وعلى أية حال ، فإن اعتراضه على (مفعولات) فى حد ذاته ، وذهابه إلى أن مستفعلن فى الخفيف أصلها مفاعلن ، يشيران لى قضية مهمة فى فكر الأخفش وفى العلاقة بينه وبين الخليل ؛ وهى مشكلة تخص الحدود التى يُلتزم بها فى الابتعاد عن النصوص من أجل التجريد . إن جميع الشواهد التى جاءت للمنسرح تأتى فيها مفعولات بدون الواو . ومفعولات فى السريع دائماً تأتى فاعلن . والمقتضب إذا سلم هو ذاته من التشكيك ، لا تأتى فيه مفعولات سليمة إلا نادراً . إن هذا يعنى أن مفعولات هذه قد جاءت إلى العروض من باب حرص الخليل على الدوائر والتجريد ، وليس لأنها قد وردت فى النصوص التى سمعها أو استقرأها .

إن الأخفش لم يذكر مصطلح الدوائر فى كتابه بأى حال من

الاحوال ، ولم يقل فيها رأياً صغيحاً أو واضحاً . ولكن هذا النص ، والنص الآخر الذى ورد فى كتاب القوافى[١٥] ، يثيران الاحتمال الذى عرضناه من قبل . وسوف نعود إلى مناقشة دلالاته الفكرية فيما بعد .

٣

ذكرنا فى المقدمة أن الأخفش قد قسم كتابه تسعة أبواب ، ستة منها للحديث عن الأصوات والحروف ، ثم انتقل إلى العروض مقيما العلاقة بين العروض والأصوات ــ فى اللغة العادية . وفى الباب الأخير من الكتاب ، وهو يشكل أقل من نصفه بقليل (١٦ - ٢٧) ، ينتقل الأخفش إلى الحديث عن « ما يحتمله الشعر مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام » ، ليوضح الخلافات التى تنشأ بين الشعر والكلام العادى ، بكثير من التفصيلات الدقيقة المفيدة . وينقسم هذا الباب إلى قسمين الأول منهما يتناول ما عرف « بالضرورات الشعرية » مثل صرف الممنوع من الصرف أو قصر الممدود ــ الخ . وهذا القسم أقل أهمية ــ لدينا ــ من القسم الآخر ، الذى أخذ يتناول فيه الزحافات التى تدخل الأوزان الخمسة عشر (دون المتدارك ، وبما فيها المتقضب والمضارع اللذين ذكر الدمامينى أنه أنكرهما)[١٦] ، ودون أن يشير إلى العلل من قريب أو بعيد ، وإن أتى بمعنى بعضها .

والأمر المهم فى حديث الأخفش عن الزحافات الجائزة والممتنعة والمستحسنة فى كل وزن ، أنه يقدم مجموعة من المعايير التى قد يبدو بعضها ذوقياً ، والبعض الآخر موضوعياً يعتمد على خصائص محددة فى التفعيلة (الجزء) أو الوزن أو استخدام الوزن . وهذه المعايير تكشف كثيراً من الأصول المنهجية التى حكمت عمله ــ وربما عمل الخليل كذلك . ومن ثم فإنه من المفيد أن تستخرج هذه القواعد أو المعايير كما وردت فى نص الأخفش (صفحات ١٨ - ٢٧) :

١ - يشترط ألا تؤدى الزحافات إلى كثرة المتحركات . ولذلك منعوا حذف نون مفاعلتن (ص ٦) ، وألا تؤدى ــ كذلك ــ إلى اجتماع ساكنين فى الحشو .
٢ - ألا يتوالى زحافان فى التفعيلة الواحدة (ص ٢١) .
٣ - يفضل أن يزاحف من الحروف ما يعتمد على وتد لا على سبب (يفضل حذف نون مفاعيلن بدلاً من يائها فى الهزج) (ص ٢٢ وغيرها) .
٤ - يفضل الزحاف فى الصدر مثل ألف فاعلاتن ، وسين مستفعلن فى الرجز (ص ٢٣) .
٥ - يفضل حذف أول الوتد لا ثانيه ، لأنه أقيس ، ولأنه يلى موضع الاعتدال (ص ٢٦) .
٦ - ألا يؤدى إلى الاشتباه مع أوزان أخرى (ص ٢٣) .
٧ - لا يزاحف الفرعى بل الأصلى من التفعيلات .
٨ - تكثر الزحافات فى الأجزاء طويلة الأجزاء كثير الحروف (المنسرح ص ٢٣) .
٩ - تكثر الزحافات فى الأوزان التى يشيع استخدامها لدى العرب فى الإنشاد والحداء والغناء (مثل الرجز والرمل والمنسرح والسريع) ، وتقل فى الأوزان غير الشائعة كالمضارع والمقتضب .

من هذه المعايير نستطيع أن نستنتج أن الزحاف ، الذى خصصه لثوانى الأسباب وليس للأوتاد ، [وإن كان قد جاء ما يناقض ذلك فيما بعد (ص ٢٦)] ، ليست عيوباً أو أمراضاً ينبغى التخفف منها ، بل هى جزء من بناء الشعر الذى جاء عن العرب . بل ربما نستطيع أن نستنتج لها وظيفة أو وظائف محددة كما سنرى . ولكن الأخفش يضع مجموعة من الضوابط لهذه الزحافات ، بحيث لا تكسر بنية التفعيلة (المعايير ١ ، ٢ ، ٣) ، ولا تؤدى إلى الاشتباه بين البحور (معيار ٦) ، بالإضافة إلى بعض الضوابط التى يمكن عدها ذوقية لا تؤسس على حقائق خاصة بالتفعيلة أو البحر (معايير ٤ ، ٥) ، ثم بعض المعايير التى يمكن عدها معايير عامة هى أقرب إلى توظيف للزحاف منها إلى القيود عليه : (٧ ، ٨ ، ٩) .

أما بنية التفعيلة فمن الواضح أن شرطها الأساسى هو التوازن بين الحركات والسكنات ، وهذا يتضمن ضرورة وجود وتد فيها ، إما مجموع أو مفروق . وهذا الوتد لا تمسه الزحافات إلا فى الضرورة القصوى (فى أوائل الأبيات مثلاً) ؛ لأن وجوده إنما يجعل هذا الشرط (شرط التوازن بين الحركات والسكنات) ، متحققاً طوال الوقت . فالوتد حركتان وساكن ، فإذا بقى وحدث زحاف أسكن متحركاً ــ مثلاً ــ ظل التوازن قائماً ولم تطغ السواكن على المتحركات . ولذلك كان لابد أيضاً من منع الزحافين فى بعض التفعيلات أو النص على كراهتها . وهنا تدخل المعاقبة والمراقبة اللتان أشار اليهما الأخفش كثيراً ، بهدف تحقيق هذا التوازن ، وبخاصة عدم غلبة السواكن .

إن الوتد يحظى باهتمام واضح من قبل الأخفش كما نلاحظ . ولكن هذا الاهتمام لا يخرج عن الأساس الكمى الذى اعتمده الأخفش ، أى عدد المتحركات والسواكن فى التفعيلة أو البيت ، ولا يصلح لتعضيد وجهة النظر التى يذهب إليها بعض الدارسين المعاصرين ، من أن اهتمام العروضيين بالوتد يعنى إحساسهم بأنه نواة التفعيلة لأنه حامل النبر فيها[١٧] . فعلى النقيض من ذلك ، يقيم الأخفش أهمية الوتد ــ بوضوح ــ على أساس أنه يحفظ التوازن بين المتحركات والسواكن ، كما قال فى نص سابق : « وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على أساس متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين » (ص ٦) ؛ أى أن النسبة إما أن تكون ١/٢ أو ٢/٢ على الأكثر . وهكذا يبقى الأساس الكمى واضحاً وأساساً ووحيداً لدى الأخفش .

أما المعايير الأخيرة التى عددناها عامة لتوظيف الزحاف ، فإنها فى غاية الأهمية لأنها تكشف عن معرفة الأخفش الجديدة علينا بشأن شيوع بعض الأوزان ، كما أنها تكشف عن إحساسه ببعض الأوزان الأخرى من حيث خفتها وثقلها . وفى هذا السياق نجد أربع مجموعات من الأوزان : أوزان يصفها بالخفة والسرعة ، وهى الخفيف والمتقارب (ص ٢٦) ؛ وأوزان يصفها بالطول والثقل ، وهى المنسرح والكامل (ص ٢٤ ، ١٩) ؛ وأوزان يصفها بأنها كثيرة الاستعمال وهى المنسرح والسريع والرمل والرجز (صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤) ؛ وأوزان يصفها بقلة الشيوع وهى المضارع والمقتضب والمجتث (صفحات ٢٠ ، ٢١ - ٢٢) .

وإذا كان من الشائع أن الرجز والرمل يستخدمان فى الغناء والحداء

والإنشاد ، فإن الجديد هو ما يخص المنسرح والسريع اللذين كنا نعرف عنهما أنهما قليلا الشيوع[١٨] .

وإذا كان المعروف عن الكامل والمنسرح أنهما طويلان فليس معروفاً أنهما ثقيلان ، على الأقل بالنسبة للكامل الذى يتمتع بتوازن معقول بين المتحركات والسواكن . ثم إن هناك تناقضاً فى قول الأخفش « وإنما زيد على وتدها لأن هذا شعر توهم فيه الطول والثقل ، وعلى ذلك وضعوه » ص ٢٠ . فكيف يكون طويلاً وثقيلاً ويزاد على آخرها علة زيادة [لم يذكر هذا المصطلح] ؟ ، وهو الذى جعل الحذف يكثر فى الأوزان الطويلة الثقيلة . وهذا التناقض نفسه نجده بشأن المتقارب الذى يقول عنه : « فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت ، وهو شعر توهموا به الخفة وأرادوا فيه سرعة الكلام » ص ٢٦ . ولا شك أنه يقصد أن الحذف جاء نتيجة لكثرة تفعيلات المتقارب (ثمانية) ، وهم يريدون النطق به سريعاً . ولكن التناقض يأتى من كونه يجعل الزحاف يزيد خفة الوزن الخفيف أصلاً .

ولكن على أية حال فإن هذه الصفات للأوزان ، صفات مهمة ومفيدة ؛ منها نستطيع أن نستنتج أن إحدى وظائف الزحاف هى الإسراع بالأوزان الثقيلة ، والمساعدة على سرعة الكلام والغناء والإنشاد ؛ وهى وظيفة ، يمكن أن تكون هى والوظائف الأخرى التى سبقت ، مثل ضرورة حفظ بنية التفعيلة . . . الخ ، أساساً للأحكام التى قد نجدها عند اللاحقين للأخفش ، أمثال حازم القرطاجنى وغيره[١٩] ، وإن كانت لا تتفق مع الرأى الذى يذهب إلى أن ترتيب الخليل للزحافات إلى حسن وصالح وقبيح « يعكس شيوع تلك الزحافات فى الشعر وقبول السامعين لها ، فما كان منها شائعاً رتبه فى مرتبة الحسن ، وما كان أقل شيوعاً وأقل قبولاً رتبه فى الصالح أو القبيح على الترتيب »[٢٠] ، بل إنها لا تتفق حتى مع نص الأخفش الذى يقول فيه واصفاً طريقة تقنين الزحافات :

« فإن قال كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فأجزتموه أنتم فى كل موضع ؟ ! فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ . » ص ١١ .

فهذا النص واضح فى أن تقنين الزحافات لم يزد عن كونه اعترافاً بالواقع الشعرى الذى وصل إليهم . وقد يبدو من الظاهر أنه لا تناقض بين الأحكام التى استخلصناها من نصوص الأخفش وهذا النص . فالرجل يقبل ويرفض بعد أن جمع الشعر وعرف مواضع الزحاف فيه . ولكن التناقض يأتى من ناحيتين : الأولى هى أن كثيراً من هذه الأحكام ذوقى ، وقد ورد فى كثير من نصوص الأخفش أن زحافاً ما قد جاء ولكنه لا يجيزه أو أنه يجيز هذا الزحاف الذى لم يجىء .

وهذا يعنى أن له ذوقاً خاصاً ، وأن له معايير خاصة وأحكاما ، كما كان للخليل معايير وأحكام ليست خاضعة للمسموع ، بل نتجت عن منهج القياس . يقول الأخفش ص ٢٢ « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجىء فى الرمل ، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون فى المديد والخفيف ، فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن فى المجتث .

فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف فى الجزء إلا فى الموضع الذى وجدته مزاحفاً » . وهذا النص الواضح الدلالة يقودنا إلى الناحية الأخرى فى التناقض ، وهى ناحية تتصل بطغيان حدود التجريد على حدود الوقائع ، أو فرض القياس على السماع ، وهى مسألة منهجية سنناقشها فى الفقرة التالية .

٤

أوردنا ــ فى الفقرات السابقة ــ مجموعة من نصوص الأخفش ، أثارت الانتباه إلى بعض القضايا المعرفية ، أجلنا مناقشتها حتى الآن . وهذه النصوص هى النص الخاص بكيفية وضع العروض ، والنص الخاص بالأصل والفرع (مفعولات/مفعلات . ومستفعلن/مفاعلن) ، وما أثاره هذا النص من قضية تتعلق بالدوائر ، ثم النص الخاص بكيفية تقنين الزحافات . أما النصان الأول والأخير فإنهما يلتقيان حول قضية واحدة هى قضية السماع والقياس . وأما النص الثانى فيثير قضية فرض التجريد على الملموس ، ولعلها ليست بعيدة عن القضية الأولى ؛ ولكنها مهمة فيما يتعلق بموقف الأخفش وفكره .

أما القضية الأولى فيوضحها نص للأخفش يقول فيه (ص١١) : « فإن قيل » : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألست لاتدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلتُ بلى . غير أنى لا أجيز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيَّرته ، وإن كنت لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض البناء الذى لم نسمع به . فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناءً أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ، فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية ناء فهو جائز وإن لم يكن قد سمعه من قبل » .

وهذا النص يسمح لنا ــ مع النصوص الأخرى ــ أن نستنتج طريقة عمل الأخفش أو العروضيين واللغويين بصفة عامة . لقد سمعوا كل ما وصلهم من شعر العرب وأقاموا على أساس منه معايير صارمة ، ورفضوا الشاذ الذى لا يتواتر منه ، وربما أوَّلوه ، ولم يسمحوا أن يدخل فى اللغة أو الشعر غير ما تنطبق عليه هذه المعايير . ومعنى هذا أن قول الأخفش « أنى لا أجيز إلا ما سمعت » ينطبق على الماضى فحسب ؛ أى ما سمع وليس ما يسمع ، فإذا كان بعض شعر العرب القديم لم يُسْمع من قبل الأخفش أو اللغويين بصفة عامة ضاع وعد خارج اللغة والشعر ، إذا لم يتطابق مع المعايير التى وضعوها على ما سمعوا .

إن هذا المنهج ــ كما قلنا ــ ليس خاصاً بالأخفش ــ وإنما هو منهج اللغويين بعامة وبخاصة البصريين منهم . ويتفق كل مؤرخى النحو ــ مثلا ــ على ذلك[٢١] .

والحق أن هذا المنهج ــ تغليب القياس على السماع والمبالغة فيه ــ منهج خطير ، لأن الشعر العربى قد ضاع أكثره قبل أن يصلهم . « روى ابن سلام الجمحى فى مقدمة كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله . ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير » . وقال ابن سلام أيضاً : « قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه . فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب

وتشاغلوا بالجهاد وغزو بلاد فارس والروم ، ولهيت عن الشعر وروايته . فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأن العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يئلوا (أى لم يرجعوا) إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب . فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره »(٢٢) .

ولقد أدى هذا المنهج إلى « مخالفة الواقع فى نواح كثيرة ؛ فالدوائر التى ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل فى أحد عشر بحراً من ستة عشر . . وأن بعض البحور التى يمكن استخراجها من الدوائر لم ينظم عليها العرب شعراً . . وأن صنيع العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه « أقيس » ، أى أكثر انسجاماً مع البناء النظرى الذى أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدوه شاذا إذا لم يتفق مع البناء النظرى . . وبناء على ذلك يمكن القول بأن العروضيين أقاموا بناء فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان ، فلا هو يمثل أوزان العرب القدماء التى زادوا فيها ونقصوا منها ، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التى أنكروها وأهملوها . فقد استهجنوا خروج أبى العتاهية على الأوزان المعروفة ، إلى أن أخرجوا الموشحات من أشعار العرب »(٢٣) .

وهكذا يندرج الأخفش فى إطار المنهج العام الذى ساد عصره ، على حسب نصوصه . غير أن هناك - فى الكتاب - نصوصاً أخرى كثيرة ، نشعر فيها بتناقض مواقفه مع النصوص السابقة . من ذلك مثلاً الشواهد التى ذكرها فى ص١٩ على مجىء الحذف والزيادة فى أول البيت ، برغم رؤيته له قبيحاً . ومنها مخالفته للخليل بشأن حذف ياء مفاعيلن من الهزج . (ص٢٠) .

ومنها اختلافه مع الخليل فى ص٢٣ حول أن أصل فاعلات مفعولات مما يمنع زحاف فاعلن فى السريع ، وهو خلاف يدعم رفضه لأن تكون مفولات أصلا وإنما الأصل مفعلات . ومنها أيضاً استشهاده بشطر على مجىء مفعولات الذى يراه قبيحاً ص٢٤ . ومنها استشهاده على مجىء فاعلات مفاعلن الذى رفضه الخليل ص٢٥ . وفى ص٢٦ - ٢٧ نص عن المتقارب يقول فيه « ذهاب النون فيه أحسن إلا أن يكون بعدها فَعلْ وأوفُلْ فيقبح إلقاؤها ، لأن الحرف الذى بعدها قد أخلّ به . وهو مع قبحه جائز . ولم نر شيئاً امتنع من الزحاف لإخلالٍ بما بعده » .

فى هذه النصوص جميعاً نجد الأخفش لا يصل إلى نفى النصوص التى لا توافق ذوقه ، ولا يؤولها أيضاً ، بل يثبتها مع تقويمه لها . وهذا النهج يؤكد اختلافه - المعلن - مع الخليل بشأن مسألة الأصل والفرع ؛ فالخليل - كما هو واضح - يجعل تجريده الدائرى (مفعولات - مستفعلن) أصلاً ، والأخفش - الذى هو أكثر اقتراباً من النصوص - حتى وإن كانت شاذة - يجعل المسموع هو الأصل ، وإن أدى ذلك إلى هدم تكامل الدائرة وصحتها المطلقة . إن الأخفش لا ينكر فكرة الأصل والفرع ولا يبتعد عنها ، فتلك آلية مهمة فى تفكير المسلمين بعامة فى تلك المرحلة . وهى ربما تعود إلى ما يسميه مؤرخو الفلسفة بالمذهب الذرى (الجوهر والعرض)(٢٤) ، وربما تعود إلى فكرة التوحيد ذاتها ، ولكن المهم عند الأخفش هو ما الذى يعده أصلا وما الذى يعده فرعاً . الأصل لديه هو الواقعى وليس المثالى المجرد كما عند الخليل . فهل يعنى ذلك شيئاً فى ضوء مايروى عن الأخفش البصرى من أن خلافاته مع البصريين ، وبخاصة فى مسألة الاعتماد على الشاذ (أى قربه إلى النصوص) ، قد أوصلته إلى أن يكون إماماً للكوفيين ؟ وهل يعنى شيئاً فى ضوء مايشاء إليه من أن الأخفش كان « قدرياً على مذهب أبى شمر »(٢٥) ؟

إن أبا شمر هذا يصنَّف فى إحدى فئات المرجئة . يقول البغدادى : « والمرجئة ثلاثة أصناف . صنف منهم قال بالإرجاء فى الإيمان ، وبالقدر على مذاهب القدرية المعتزلة ، كغيلان وأبى شمر ، ومحمد بن شبيب البصرى . . »(٢٦) .

فإذا صحت هذه النسبة ، أى نسبة الأفش إلى القدريين ، وهم أوائل المعتزلة(٢٧) ، فإن باباً واسعاً ينفتح أمام درس جديد ، ويحتاج إلى دراسة أخرى ، قد يتيح لنا معرفة الأصول الفلسفية - وربما الاجتماعية والسياسية أيضاً - بين منهجى الأخفش والخليل ، وبخاصة أن للمعتزلة وللمرجئة آراء متنوعة ومختلفة ، بشأن قضايا شديدة اللصوق بالخلاف الذى أشرنا اليه ، كما فى قضايا الجوهر والعرض(٢٨) ، والكامن والظاهر (٢٩) ، والتوحيد (٣٠) .

هوامش الدراسة

(١) هناك أعاريض كثيرة غير مشهورة ، منها عروض الجوهرى صاحب الصحاح الذى يقتصر على إثنى عشر بحراً فحسب ، وعروض حازم القرطاجنى ، بالإضافة إلى الاختلافات الكثيرة مع العروض من قبل الأخفش وأبى العتاهية وغيرهم . راجع عن بعض هذه النظريات والنظرات : محمد العلمى . المرجع السابق ص ١٨٥ - ٢٨٥ . وأيضاً الدكتور . محمد أبو على : خواطر عن العرب . مجلة الفكر العربى : بيروت ع ٢٦ مارس ٨٢ .

(٢) ستانسيلاس جويار : « نظرية جديدة فى العروض العربى » ترجمة المنجى الكعبى . مراجعة عبد الحميد الدواخلى ١٩٦٦ مخطوطة .

(٣) كمال أبوديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى . نحو بديل جذرى لعروض الخليل » ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤ .

(٤) ربما يكون أهم ما كتب بهذا الشأن كتاب الدكتور شكرى عياد : « موسيقى الشعر العربى » ، دار المعرفة القاهرة . ط ١ ، ١٩٦٨ . راجع أيضاً مقدمة رسالتنا للدكتوراه بجامعة القاهرة ١٩٨٤ بعنوان « الإيقاع فى شعر بدر شاكر السياب » .

(٥) ابن خلكان . وفيات الأعيان ٢/١٥ نقلاً عن محمد حسن آل ياسين . مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد « الإقناع فى العروض وتخريج القوافى » . المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ . ص هـ .

(٦) ابن خلكان . وفيات الأعيان . إنباء أبناء الزمان . تحقيق احسان عباس . دار الثقافة . بيروت . د . ت . مج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٨ .

(٧) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية . ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .

(٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(٩) ابن فارس : الصاحبى ص ٩ ــ ١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .

(١٠) الأخفش . كتاب القوافى . مرجع سابق ص ٦٨ .

(١١) أبو بكر محمد القضاعى : الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض . عن العلمى . ص ٣٧ . وفى الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر إحكاماً .

(١٢) الرقم هنا إشارة إلى صفحة المخطوطة ، وهكذا سنفعل مع نصوص المخطوطة فيما يلى من الدراسة .

(١٣) هناك نص دقيق وواضح فى هذا السياق للفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » . والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يقمون المصوتات القصيرة حركات . وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلاً وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الغرف الساكن . وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المقطع الطويل » . نقلاً عن محمد عامر أحمد : الدوائر العروضية . رسالة ماجستير . دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٢٢٩ .
وثمة إشارة إلى معرفة ابن جنى بالمقطع بل والنبر والتنغيم فى مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى » مجلة الفكر العربى . بيروت ع ٢٦ ، مارس ٨٢ .

(١٤) راجع حول هذه المشكلة دراستنا : « مشكلة الوتد المفروق فى العروض العربى . محاولة لاستكناه دلالتها فى إطار النسق العروضى » . تحت الطبع بدار نشر الثقافة . القاهرة . وراجع أيضاً حاشية الدمنهورى ص ٢٢ ، ٦١ ؛ والتبريزى : « الكافى فى العروض والقوافى » ، ص ١١٧ ، ١٢١ .

(١٥) النص فى ص ٩١ من تحقيق أحمد راتب النفاخ . دار الأمانة . بيروت ، سنة ١٩٧٤ . ص ٩١ . ويراجع مناقشة العلمى لهذا الرأى ص ١٩٣ من كتابه « العروض والقافية » . مرجع سابق .

(١٦) راجع حاشية الدمنهورى ص ٦١ ، والعلمى ص ١٦٣ .

(١٧) من هؤلاء فايل فى دائرة المعارف الإسلامية ؛ وكمال أبوديب فى « البنية الإيقاعية للشعر العربى » ؛ ومحمد مندور فى « الشعر العربى غناؤه ، إنشاده ، وزنه » . راجع حول آرائهم ومناقشة تفصيلية لها ، دراستنا : « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها » ، فى كتاب دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهدى للراحل الدكتور عبد العزيز الأهوانى . مطبوعات القاهرة . مصر ١٩٨٤ .

(١٨) راجع جدول تطور أوزان الشعر العربى فى كتابنا : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٦ .

(١٩) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ . ص ٢٦٤ .

(٢٠) راجع محمد العلمى . مرجع سابق ص ٧٥ (فى الهامش) .

(٢١) راجع على سبيل المثال : شوقى ضيف : المدارس النحوية . دار المعارف ط ٤ ١٩٧٩ . صفحات ٦ ،٤٨ ــ ٥٣ ، ٩٤ ــ ٩٩ ؛ وعفيف دمشقية : المنطلقات التأسيسية والفنية للنحو العربى ، معهد الاتحاد العربى . طرابلس . بيروت ط ١ ، ١٩٧٨ ص١٤٤ ــ ١٥٦ ، زكى نجيب محمود : المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى . دار الشروق ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص٩١ .

(٢٢) نقلاً عن أمجد الطرابلسى : نظرة تاريخية فى حركة التأليف عند العرب . دار قرطبة للطباعة والنشر . الدار البيضاء . المغرب ١٩٨٦ ، ص٩٤ .

(٢٣) شكرى عياد . موسيقى الشعر العربى ط ١ ، ص١٥
وراجع أيضاً William Marcais : la lecxicographie arabe Actes de la Conference Faite en 1940 Rabat . (Institut des hautes etudes Maracaines . p. 153.

(٢٤) راجع حول هذا المذهب : طيب تيزينى . مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط . دار دمشق ، دمشق ، ط ٥ ، ١٩٨١ . ص٢٣٥
وحسين مروورة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية . دار الفارابى ، بيروت ط٤ ، ١٩٨١ ض ، جـ١ ، ص٧٢٥ ومابعدها .

(٢٥) : مقدمه « كتاب » سيبوية ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ جـ١ ، ص ٤ .

(٢٦) البغدادى : الفرق بين الفرق ص ٢٠٢ ، نقلاً عن نصر حامد أبو زيد : الاتجاه العقلى فى التفسير . دراسة فى قضية المجاز فى القرآن عن المعتزلة . دار التنوير : بيروت ١٩٨٢ ص ٢٠ .
وثمة نصوص أخرى فى الاتجاه ذاته بتفصيل أكبر فى : القفطى إنباء الرداة على أنباه النحاة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥ جـ٢ صـ٣٨ ؛ وفى البيان والتبيين للجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٩ جـ١ ص ٩١ .

(٢٧) المرجع السابق صفحات ١١ ــ ٢٨ .

(٢٨) راجع حسين مروة . مرجع سابق ص٧٤٢ .

(٢٩) نفسه ص ٦١٥ .

(٣٠) نفسه ص٦٤٩ .

الوثيقــة

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته بجاه سيدنا
محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين .

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يسِّر وأعن

الحمد لله رب العالمين ، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه أجمعين .

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره . فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل . والحروف لا تخلو[1] من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً . لا يكون فى الحروف غير هذا فى شيء من اللفظ . وسأضع لك علامات تدل على الحروف إن شاء الله تعالى .

(١) فى الأصل (تخلوا) بزيادة ألف مد . وهذه طريقة كانت معهودة فى الكتابة العربية القديمة : إضافة ألف إلى كل ما آخره واو مد . والآن نحذفها من كتابتنا العربية إلا إذا كانت الواو واو الجماعة . وقد سرنا ، هنا ، وفيما يلى من النص ، على هذا النمط المعاصر .

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذى ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب ، نحو ميم عَمْرو وراء بَرد . وإنما يُعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه مما هو عليه ، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن ، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن . ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فإن قدرت على زيادة تحريك [ـه] عرفت أنه قد كان ساكناً ، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى ، إلا أن(٢) ترى أن راءَ برْدٍ لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع أن تحركها فتقول بُـرَدٌ وبُرُدٌ ١ وبرِدُ ؛ وإن كان ليس فى الكلام ؛ غير أنك تستطيع/أن تكلم به ؟ وكذلك جميع السواكن .

أما المتحرك فكل حرف مضموم أو مكسور أو مفتوح نحو باء كُبُرَ وكِبِرَ وكَبَرَ . وإنما يعرف المتحرك بأن تروم فيه السكون ، فإن وصلت إلى ذلك فهو متحرك لأن الساكن أقل من المتحرك . ومع هذا أنك إذا أزلته إلى غير السكون لم يزل إلا إلى حركة أخرى . فلو أزلتَ كبِر إلى الفتح لقلتَ كبَرَ وإلى الضم قلتَ كبُرَ فيصير إلى تحريك لا يكون فيه غيره إلا أن يثقله فيصير حرفين .

هذا باب الثقيل والخفيف

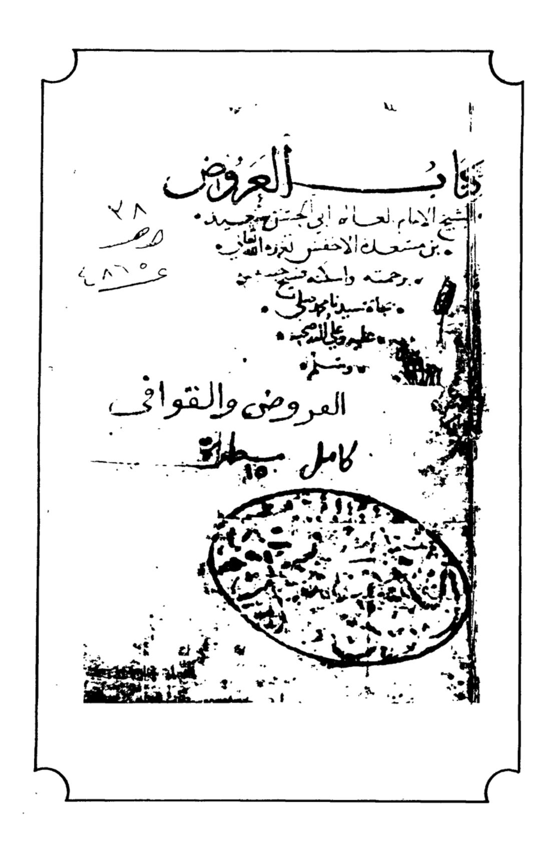
اعلم أن الخفيف يكون ساكناً نحو راء بُرْدٍ ومتحركاً بالحركات كلها نحو باء كبُرَ وكبِرَ وكبَرَ . ويعرف أنه خفيف بأن تروم فيه الثقيل فإن وصلت إلى ذلك ورأيت الحرف قد تغيرً ودخله ما لم يكن فيه علمت أنه خفيف . ألا ترى أنك إذا أردت أن تثقل باء كَبِر لقلت كبّر ، فلو كانت ثقيلة لم تُدخل عليها ثقلاً مع ثقلها .

فأما الثقيل فحرفان فى اللفظ ، الأول منهما ساكن والثانى متحرك . وهو فى الكتاب حرف واحد نحو راء شرّ . فيدلك على ثقل الراء أنك تقدر أن تخففها فتقول شرْ . ولا تستطيع أن تُدخل عليها ثقلاً مع ثقلها . ويعرف الثقيل بأن تروم فيه الخفة فإن وصلتَ إليها عُرف أنه كان ثقيلاً ، أو تروم(٣) فإن لم تصل فيه إلى أكثر مما فى ٢ الحرف عرفت/أنه كان ثقيلاً لأنه لا يكون فى حرف أكثر من الثقيل .

---

(٢) قد تكون أن زائدة إذ يمكن للجملة — والمعنى — أن تستقيم بدونها .

(٣) المقصود أن تروم الخفة كما سبق .



كتاب العروض
للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش لغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى
الله عليه وعلى آله وصحبه
وسلم

العروض والقوافي

كامل سطر

- ١ -

بسم الله الرحمن الرحيم ربّ يسّر وأعن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره قالوا

[illegible] الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل والحروف التي لا يجوز أن

يكون منها حرف متحرك لأنه ليس من حروف العرب ولا عربي يتكلم

أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً لا يكون في الحروف

غير هذا في شيء من اللفظ وسأضع لك على ذلك باباً تستدل به على الحروف إن شاء الله

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذي ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب

نحو ميم عمرو [illegible] يعرف الساكن من المتحرك بأن تضيف [illegible]

عليه فإن [illegible] فليس بساكن وإن لم يثقل الإضافة فهو ساكن

ووجه آخر أن تروم فيها الحركة فإن قدرت على ذلك فهو متحرك [illegible]

أنه [illegible] لو كان متحركاً لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى

ألا ترى أن [illegible] ولا تستطيع أن [illegible] وأنت تستطيع [illegible]

[illegible] وإن كان ليس في الكلام غير [illegible] قد تستطيع

- ٢٧ -

لان الحرف الذي بعدها قد اخل به ويتوهم فيجيء جايزا ولم نر شيئا امتنع
من الزحاف لاخلال بما بعده وجاز في العروض فعلن وفعولن ساكنة
اللام في قول الخليل لان هذا الشعر جاء له ما ذكرت لك ولذلك
اجازوا فعلن في العروض التي على ستة اذا كان قبله حرف لين • وقد
طرح بعضهم فعولن في العروض وقال لئلا يجتمع حرفان ساكنان
في الشعر وقد اخبرني من اثق به عن الخليل انه قال له هل تجيز هذ
فقال قلت لا قال قد جاء ثم انشدني

• فرمنا القصاص وكان التقاص حقا وعدلا على المسلمينا •

فلو كان هذا هو وصححه كما يزعمون لم يحتج به • واجيز فعلن في الضرب
اذا كان قبله حرف لين على القياس لانه ان جاز في العروض فهو في
الضرب اجوز • والله اعلم تم

انتهيه اول
القوافي الى اخره

جمع اسما البحور في قوله

طويل مديد والبسيط ووافر وكامل اهزاج الاراجيز ارمل
سريع سريح والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل

وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركـاً ، وخفيفاً وثقيـلاً ، إلا الألف والنون الخفيفة . وذلك لأن(٤) الألف تكون ساكنة أبدا نحو ألف ذا وقفا ، ونون منك ، لأن هذه الألفات لا يوصل إلى تحريكهن بالهمز . والهمزة ليست بـالألف ، وهى حرف على حياله وإن كانت تكتب ألفاً . ومخرج نون منك من الخياشيم وليس لها موضع فى الفم ولا الحلق . فإذا حركتها كان مخرجها من الفم والخيـاشيم فقلت منك . وإن حركت ذا فقلت ذاء فهمزت .

وللحروف علامات وضعت ليستدل بهـا [عليها] . فللسـواكن خا تجعـل فوقها . وللثقيل شين فوقهُ . وللمضموم غير المنون واو . وللمكسور خط من تحته . وللمفتوح خط من فوقه . فإن كان شىء من هذا منوناً جعلت له نقطتين .

هذا باب الهجاء

اعلم أن هجاء الحرف على حرفين فوجه محذوف يستغنون بما أبقوا عما ألقوا لأن فيه دليلاً ، نحو حذفهم ألف خالد(٥) وألف دراهم وهمزة مآرب وواو رؤ وس وألف آدم لأن فيما أبقوا دليلاً ، فكان الأقلُ أخفَّ عليهم مؤ ونةً . والوجه الآخر أنهم
٣ يزيدون ليفصلوا بين الشيئين نحو الواو فى عمرو زادوها ليفصلوا بينه وبين/عُمَر . والألف التى فى مائه فصلوا [ ](٦) .

٥ قال : أصحوتَ اليومَ أم شاقتْكَ هِرّ(٧)/

فراء هِرّ مثقَّلةُ مرفوعة ثم قال :

ومن الحبِّ جنونٌ ذو سُعُر(٨) .

---

(٤) فى الأصل جاءت على هيئة لن دون فقط وقد أثبتناها على ما تصورنا أنه الأصح .

(٥) فى الأصل جاءت على هيئة خلد ، وربما تكون الألف قد اشتبكت مع اللام أثناء النسخ . والأصح فى السياق إثبات الألف لا إسقاطها .

(٦) فراغ بقدر صفحتين أو تسعة وعشرين سطراً ، نتيجة لتآكل ورق المخطوطة ، ونعتقد أن المؤلف يستكمل فيها الحديث عن الهجاء ثم ينتقل إلى باب آخر يتحدث فيه عن الساكن والمتحرك والوقف والروم والإشمام ، وما يلى بعد ذلك استكمال له .

(٧) مطلع قصيدة لطرفة بن العبد . ديوانه ط تازان ١٩٠٩ . ص ٦٣ نقلاً عن معجم شواهد العربية لعبد السلام هارون . الخانجى ط ١٩٧٢ جـ ١ ص ١٣٤ .

(٨) الشطرة الثانية من البيت السابق وروايتها فى الديوان (مستعر) بدلاً من (ذو سعر) .

فراء السُّعُر خفيفة . ويدلك على الحرف الذى يقف عليه أنه ساكن أبدا أنهم يجمعون فى القوافى المقيدة بين الساكن والمتحرك والثقيل والخفيف .

هذا باب جمع المتحرك والساكن

اعلم أنه لا يجتمع فى الشعر خمسة أحرف متحركة لا يُفصل بينها بساكن ، كما لم يجمع بين ساكنين . وقد يكون فيه أربعة متحركة ولكن قليل ، لأن أربع متحركات لا يجتمعن فى كلمة واحدة فى غير الشعر إلا فى محذوف منه ساكن نحو عُلَبِطٍ[٩] . سمعنا من العرب من يقول عُلابِطٌ فالألف تفصل بين المتحركات ويحذفها بعضهم استخفافاً والأصل إلحاقها . وقد يكثر الجمع بين المتحركات فى وصل الكلام إذا لم يكن كلمة واحدة نحو ذَهَبَ حَسَنٌ ، تجمع بين ست متحركات وأكثر .

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين . فهذا أعدل الشعر وأحسنه . فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح . وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن .

واعلم أنه لا يجتمع فى حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك ، لأن الساكن أقل / الحروف وألطفها ، وهو حرف ميت . فلطف جمع بين ساكنين لأن الأول قد يسكت عليه فلم يجز استئناف[١٠] الساكن الثانى إذا كان متصلاً بكلام لأنه كاستئناف الساكن . وقد يجمع بينهما فى بعض القوافى فى موضع وقف ، ولا يكون الأول فى ذلك إلا حرف لين لضعف الساكن . وقد يجتمع فى الوقف الساكنان نحو قال وعمرْو . وقد يجمع بين الساكنين فى الكلام فى غير الوقف إذا كان الأول من حروف المد واللين وكان الثانى مدغماً نحو ألف شابَّة ودابَّة ، لأن الباء ثقيلة فأولها ساكن ، ٦

(٩) جاء فى لسان العرب : مادة علبط : «غنم عُلَبِطة أولها الخمسون والمائة إلى ما بلغت من العدة . وقيل هى الكثيرة . وقال اللحيانى علبطة من الضأن أى قطعة ؛ فخص به الضأن . ورجل علبط وعلابط ضخم عظيم . وناقة علبطة عظيمة ، وصدر علبط عريض ، ولبن علبط رائب متكبد خاثر جدا . وقيل كل غليظ علبط . وكل ذلك محذوف من فعالل وليس بأصل لأنه لا تتوالى أربع حركات فى كلمة واحدة» .

(١٠) فى الأصل «استيناف» ، وهذه طريقة قديمة فى كتابة الهمزة ، وقد أجريناها ومثيلاتها فى بقية النص على المعتاد فى زماننا .

وأُصَيْمّ تصغير أصم وواو تُمُوِّدَّ الثوب : الدال ثقيلة فأولها ساكن والميم ساكنة والميم من أصيمّ[١١] كذلك .

وقد يجمعون بين ساكنين وليس الآخر منهما مدغماً نحو عَاجْ عاج فى زجر الناقة وعَاىّ عَاىْ فى دعائها وهَاىْ هَاىْ زيد وآى زيد . وسمعت من العرب من يهمز ألف دابَّة ويحرك كراهية أن يجمع بين ساكنين . وإنما احتملوا الجمع بين ساكنين إذا كان الآخر منهما مدغما لأن المدة كأنها عوض من الحركة ، ألا ترى أنها فى بعض القوافى المنقوصة يستدرك بها ما نقص منها . وكانت المدة مع المدغم أحسن لأن المدغم حرف واحد فى الكتاب . وقد جمعوا بين/ساكنين وليس الأول بحرف لين يقول للحمار حَرّْ والأتان زَرّْ والبغل عَدّْ[١٢] . وذا عندنا على الوقت .

٧

هذا باب تفسير الأصوات

اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة . فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة . وقولهم ساكن أى لا حركة فيه . فالمتحرك حرف حى والساكن ميت . وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مَد .

وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك والثانى ساكن لأن كل ما تقف[١٣] عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحو ها ، وقط . ولم يوصل إلى المتحرك أى يفرد ، لأنه تقف عليه فيسكن ، والساكن لا يبتدأ به . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا،تقول فى قط قَطّْ[١٤] فتثقل الطاء وتقول فى هـا

---

(١١) تُمُوِّدَّ الثوب واضحة الدلالة على ما يقصد ، ولكن أصيم غير واضحة بسبب صعوبة نطق الميم مشددة .

(١٢) دعاء البغل عدس . وربما تكون النقطة هنا زائدة والسين محذوفة على سبيل الوقف حيث الشاهد ، الأمر نفسه مع حر وزر اللتين بحثنا عنهما فى اللسان وفى فقه اللغة وسر العربية للثعالبى فلم نجدهما . وقد يكون أصلهما حار وزار .

(١٣) فى الأصل (يقف) ورأينا أنها بالتاء أصلح للسياق .

(١٤) فى الأصل (قطَ) بتحريك الطاء وهذا لا يتسق مع مقصود المؤلف لأن الزيادة ستكون متحركاً وليس ساكنا كما يقول . ولذلك أسكناها بالتشديد .

هاءً[١٥] تمد الألف . ولا تزيد أقل من ذا لأنك إن زدت الحركة لم تقدر عليها فى
٨ الوقف . ولكن أقل ما تزيد على الحرفين إذا وصلتها الحركة ، لأنك/تقدر عليها فى
الانفصال لأنها تعتمد على ما بعدها . وذلك أنك تهمز ألفها فتقول ها هأ . وتحرك
قطْ فتقول قطُ قطْ .

وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر
منهما ساكن نحو قل . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منهما ساكن وهو
كل موضع يجوز فيه الزحاف . وقد يُقرن السببان فيكون فُلْ فُلْ وهو صدر
مستفعلن . وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين ، فيكون سبب فى أول الجزء
وسبب فى آخره . ويكون السبب المفروق متحرك الثانى فيكون فُلُ فُلْ نحو صدر
متفاعلن وآخر مفاعلتن .

فأما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف . وأما
الوتد المجموع فهو فَعَل نحو علن من مستفعلن . والوتد المفروق نحو فَعْلُ تحولات
فى مفعولات .

هذا باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب

أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد
حروفها ساكنها ومتحركها . وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذى تسميه العرب
٩ شعراً . فما وافق هذا البناء الذى سمته العرب شعراً فى عدد/حروفه ساكنة
ومتحركة ، فهو شعر ، وما خالفه وإن أشبهه فى بعض الأشياء فليس اسمه شعراً ،
لأن الأسماء لا تقاس ، وإنما تُسمِّى ما سمّوا بالاسم الذى وضعوا عليه . ألا ترى أن
الحائط مرتفع من الأرض وليس كل ما ارتفع من الأرض فهو حائط ، لأن
الدكان[١٦] والرابية مرتفعان من الأرض وليسا حائطين . فمن زعم أن كلَّ ما ألفه
شعر لأنه مؤلف ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع من الأرض ، وليقل إن الخطبة
والرسالة شعر لأنه مؤلف . فإن قال إنما يكون الشعر على[١٧] ما أُلِّف على مثال ما

---

(١٥) فى الأصل بفتح الهمزة وقد أسكناها حتى تتفق مع مقصود المؤلف كما فهمناه فى الهامش السابق .

(١٦) «الدكان الدكة المبنية للجلوس عليها» ، لسان العرب مادة دكن .

(١٧) ربما كان الأصح حذف (على) هذه ـــ رغم وضوحها فى النص ـــ لأنها تجعل الجملة ملتفة .

أَلَّفت العرب الشعر وإن قصر وإن طال ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع عن الأرض كما ارتفع الحائط .

وإن قال ألست تسمى كلام أهل الحضر عربياً وليس بفصيح ، فهلاَّ يُسمَّى هذا البناء الذى يراد به بناء العرب وإن قصر وإن طال شعراً كما سميت هذا عربياً ولم يبلغ فصاحتهم ؟ فإنما سميت هذا عربياً لأنها حروف العرب وتأليفهم وإن لم تكن أفصح من فصاحتهم . وهذا البناء أيضاً من أبنية العرب وهو عربي غير أنك نقصته أو زدت فيه . فإنما تكلمتَ ببعض البناء الذى تسميه العرب شعراً ولم تكلّم به كله . فبعض البناء لا يكون بيتاً ، وإن تكلمت ببناء بيت وزيادة أفسدت البيت ولم يبلغ أن
١٠ يكون/بيتين .

فإن قيل وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألست لا تدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى ، غير أنى لا أجيز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلتَ مررتُ بأبوك غيرتُه ، وإن كنتُ لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض ذلك البناء الذى لم نسمع به . فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ؟ فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناءً فهو جائز وإن لم يكن سمعه من قبل ، كما أنى إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها . فإذا كان ذلك البناء ممن[18] ليست سجيته العربية لم آخذ عنه كما لا آخذ عنه اللغة .

فإن قال كيف جمعتهم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتهم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو أوسطه خاصة فأجزتموه أنتم فى كل موضع منه ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع ، وأكثروا من الزحاف فيه فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ . ألا
١١ ترى أنّا إذا وجدنا ياءً أو واواً فى أكثر من ثلاثة أحرفٍ أو ألفاً لا ندرى ما أصلها/ حملناها أبداً على الزيادة ؟ وإذا جاءت الهمزة فى أول الاسم على أربعة أحرف نحو أفكَلَ[19] جعلناها زائدة ، فمن لم يقل ذلك لم يقل ذا .

ومن قال إن الشعر ما أريد به الشعر فجاء على هذا البناء فليس بشعر ؛ قلت

---

(١٨) فى الأصل (بمن) بالباء ، ورأينا أن الأصلح للسياق (ممن) فأثبتناها .

(١٩) الأفكَلُ الرعدة . اللسان : مادة فكل .

فغير الشعر إذا لم يُرَد به غير الشعر فليس هو غير الشعر ، لأنه لم يُرَد به غير الشعر ، وليس هو شعراً لأنه لم يُرَد به شعر فما هو[شعر] .

ومن أراد الشعر فلم يجيء ببناء الشعر فكيف هو غير الشعر ولم يُرَد ذلك ، وقد زعمتَ أنه لابد من إرادة ، فإذا خصصت الشعر بالإرادة فلمه[٢٠] ؛ ومما جاء من البيوت المجتمع فيها الزحاف قول لبيد :

فـلا تـؤول إذا يـؤول ولا
تـدنـو إلـيـه إذا هـو اقـتـربـا[٢١]

والقصيدة من المنسرح . وقال آخر وهو من الهزج مكفوف :

فـهـذان يـذودان
وذا مـن كـثـب يـرمـى[٢٢]

وقال العجاج من الرجز : فهنَّ يعكفن به إذا حجا[٢٣]

مفاعلن مفتعلن مفعاعلن

وقال آخر من الكامل :

يـا حار لا تجهـل على أشيـاخنا
إنّا ذوو السَّورات والأحلام[٢٤]

١٢ وقـال امـرؤ القيس فـزاحف فى الأجـزاء كلها : /

---

(٢٠) المعنى فى هذه الفقرة غامض بسبب الإكثار من استخدام النفى ونفى النفى . ونظن أن قصد المؤلف هو الرد على من يرى الإرادة معياراً لشعرية الشعر ، دون الرجوع إلى تقاليد العرب فى بناء الشعر . والمقصود هنا الوزن أو (عدد الحروف ساكنها ومتحركها) .

(٢١) هكذا فى الأصل . ولم نستطع التأكدمن النسبة

(٢٢) البيت لعبد الله بن الزبعرى راجع الأغانى ، ط دار الكتب ٦٢/١ ؛ ومصادر أخرى أشار إليها محقق كتاب «الكافى فى العروض والقوافى» للخطيب التبريزى . الخانجى ص ٧٥ .

(٢٣) النسبة إلى العجاج صحيحة . راجع اللسان ط بولاق جـ١٨ ص ١٨١ ؛ وجمهرة اللغة جـ ٣ ص ٣٢٥ .

(٢٤) قد يكون لعبيرين الأبرص أو لمهلهل بن ربيعة . راجع معجم شواهد العربية ص ٣٧٦

سماحة ذا وبرٌّ ذا ووفاء ذا
ونايل ذا إذا صحا وإذا سكر(٢٥)

وقال عنترة :

إنى امرؤ من خير عبس منصبا(٢٦)
شطرى واحمى سائرى بالمنصل(٢٧)

وقال :ذهب الدهر بحُجرْ
وبعمرو وقطام(٢٨)

وقال :قيَّده الحبُّ كما
قيدٌ راع جملا(٢٩)

وقال :

تلعَّب باعث بذمة خالد
وأودى عصام فى القرون الأوائل(٣٠)

---

(٢٥) جاء فى الهامش : «هذا من بحر الطويل وأجزاؤه كلها مقبوضة» . والبيت صحيح النسبة إلى امرىء القيس . راجع ديوانه ط دار المعارف ١٩٥٨ ص ١١٣ .

(٢٦) أسفلها منصبى . وهى الأصح فى الديوان .

(٢٧) النسبة الى عنترة صحيحة ، والبيت من قصيدة مطلعها :

طال الثواء على رسوم المنزل
بين اللكيك وبين ذات الحرمل

راجع الديوان ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٦ . ص٥٧ . وقد جاء فى هامش المخطوطة : « هذا البيت من بحر الكامل وأجزاؤه كلها دخلها الإضمار . قال التبريزى الدليل على أنه من الكامل أول القصيدة : طال الثواء على رسوم الـ[منزل] . » .

(٢٨) فى الهامش : « هذا البيت من الضرب الثانى فى العروض الثانية من بحر الرمل وأجزاؤه كلها مخبونة » .

(٢٩) فى الهامش جاء « هذا البيت من منهوك الرجز وأجزاؤه كلها مطوية » .

(٣٠) فى الهامش جاء : « هذا البيت من بحر الطويل وأجزاء النصف الأول مزاحفة بالقبض كما ذكر الشيخ » يقصد الأخفش فى المتن .

فزاحف فى النصف كله .

وهذا مع جمعنا إياها فإنما وجدناها متفرقة مثل تأليفنا مسائل العربية . ولم نسمع ذلك التأليف من العرب ، إنما سمعناها متفرقة فيكون جمعنا إياها جائزاً .

ومن زعم أنه يأخذ الشعر بالاستماع ، قلت فإذا استمع معك غيرك فقال لما تزعم أنه شعر ليس بشعر ، ولما تزعم أنه ليس بشعر عندك هو شعر ، فما حجتك عليه ؟ إن احتججت عليه بأنك تسمع ما قال ، أنا أيضاً أسمع . ومن زعم أنه يأخذه بالترنم والغناء ، فإن الترنم يكسر الشعر ؛ وذلك لأنه لايقدر على المد إلا فى حروف المد ، وليس فى كل موضع يمد فيه من البيت فيه حرف مد . فإذا لم يجد حرف مد زاد حرف مد من عنده ، ولابد من ذلك ، فالزيادة فى الحروف كسر . فإن قال هو تعديل الترنم قلت ولئن كان كذلك أليس هو كسر للبيت ؟/ ١٣

هذا باب تغيير أول الكلمة وآخرها

أما هى وهو ولام الإضافة . . . فإن شئت أسكنت أوائلها وإن شئت حركت . تقول لهو كلمك ولهى قال ذلك وإن شئت أسكنت[ ](٣١)/. ١٥

وأما هاءات التأنيث كلها ، فإذا وصلتها صارت تاء . وكل ألف منقوصة وصلتها وهى فى اسم منصرف أبدلت مكانها التنوين ولم تحتسب بها . فهذا يأتى لك على جميع ما فسَّر الخليل من تغيرُّ أول الكلمة وآخرها ، والزيادة فيها والنقصان ، والتحريك والإسكان . ولابد لمن نظر فى العروض أن يتعلم شيئاً من العربية ، من ذلك حروف الرفع والنصب والجر والجزم ، فليبتدأ بذلك قبل هذا ، فإنه أقوى له عليه .

هذا باب ما يحتمله الشعر
مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام

اعلم أن هم إذا كان قبله حرف مكسور أو ياء ساكنة ، إن شئت أسكنت ميمه فى الوصل ، وإن شئت حركتها وألحقتها ياءً أو واواً ساكنة نحو بهمْ وبهمُوْ وعليهمو وعليهمى وعليهمْ وبهمى . وميم الجماعة فى غيرهم إن شئت أسكنتها فى الوصل

---

(٣١) فراغ مقدار صفحتين أو ثمانية وعشرين سطراً ، نتج عن تآكل فى ورق المخطوطة فلم تظهر الكتابة . ويبدو ــ كما هو واضح ــ أنها استكمال لباب تغيير أول الكلمة وآخرها .

وإن شئت حركتها وألحقتها واو ساكنة نحو انتمو ، وقلتمو وأنتمْ وقلتمْ بإسكان الميم . غير أنها إذا لقيت الوصل فلابد من ضمها . وكذلك هم ، الا أن يكون قبلها ياء ساكنة أو حرف مكسور ، فيكون فيها الضَّمُّ والكسر إذا اتصلت بحرف وصل . ومن العرب من يجرى كُمْ مجْرى هم .

١٦ وأما هاء الإضمار للمذكر ، فإن كان قبلها حرف مكسور/ألحقتها فى الوصل ياءً أو واواً نحو مررت بهى وبهو . وإن شئت حذفتها فى الشعر وتركت الهاء متحركة . وبعض العرب يسكنها ، وهى لغة لأزد السراة[٣٢] . قال :

فظلت لدى البيت العتيق أخيله
ومطواى مشتاقان له أرقان

فإن كان قبل الهاء ياء ساكنة حركت الهاء بالضم والكسر فى الوصل ولم تلحقه[٣٣] شيئاً نحو عَلَيْهُ وعليهِ يا فتى . وإن شئت ألحقتها ياءً أو واواً . والهاء فى غير هذا تُلحقها[٣٤] فى الوصل واواً نحو تأتهو وعندهو . وإن شئت حذفت هذا فى الشعر وتركت الهاء متحركة . وقد سمعت من العرب من يحذفه فى الكلام .

واعلم أن كل ياءٍ أو واوٍ متحركتين فى آخر كلمة وما قبلها متحرك ، فإن شئت أسكنتها نحو رأيتُ القاضى وأردتُ أن تمضى وتغزو . قال :

وما سودتنى عامرٌ عن وارثة
أبى الله أن أسمو بأم ولا أب[٣٥]

(٣٢) البيت ليعلى بن الأحول الأزدى . وقد كتبت لدى فى الأصل (لدا) . راجع الخصائص ١ : ١٢٨ ؛ المقتضب للمبرد ٣٩١١ (نقلا عن معجم شواهد العربية ص ٣٩٩) . وأزد السراة تجمع قبائل فى اليمن وأبوهم هو أزدبن الغوث بن نبت بن مالك بن كهلان بن سبا وهو أسد بالسين أفصح . اللسان مادة (أزد) .

(٣٣) فى الأصل (يلحقه) فلا تتفق مع التركيب النحوى للجملة بنصب (شيئاً) ولذا غيرناها

(٣٤) فى الأصل (يلحقها) بالياء غيرناها لتصلح مع نصب (واواً) .

(٣٥) البيت لعامرين الطفيل . راجع ديوانه . صادر بيروت ١٩٦٣ ص ١٣ . وراجع أيضا معجم شواهد العربية ص ٥٤ .

وقال رؤبة : سوَّى مساحيهن تقطيط الحُقَقْ(٣٦)

وهى وهو كل هذا إن شئت أسكنت آخره فى الشعر .

واعلم أن كل مالا ينصرف يجوز صرفه فى الشعر نحو قصر الممدود . لا يجوز الحذف فى الشعر فإذا قصرته فإنما تحذف حرفاً . ولا يجوز مد المقصور لأنه لا تجوز الزيادة إلا فيما كان من الجمع ثالث حروفه ألف وبعد الألف حرفان/نحو : ١٧

قوائمها إلى الركبات سود

وسائر خلقها بعدُ البهيمُ(٣٧)

وقال :

أرى عينى ما لم تر ياه

عالم بالترهات(٣٨)

---

(٣٦) فى الهامش جاء : هذا البيت من قصيدته المرجزة المشهورة مطلعها :

وقاتم الأعماق حادى المخترق

ثم قال فيها يصف فرساً :

قب من السعداء حقت فى سرق

لواحق الأقراب فيها كالمقق

تكاد أيديهن تهوى فى الزهق

من كفها شداً كأضرام الحرق

سوى مساحيهن تقطيط الحقق

تقليل ما قارعن من سمر الطرق

قوله مساحيهن ، أى حوافرهن أراد أن حوافرها كأشد المساحى ؛ وهى جمع مسحاة وهى المجرفة الحديد . قوله تقطيط الحقق كما تقط الحقق جمع حقة . شواهد العينى » . والنسبة صحيحة . راجع اللسان مادة أون ؛ وأيضا ديوان رؤبة . جمع وليم بن الورد . ليبسك ١٩٠٣ (نقلا عن معجم شواهد العربية ، ص ٥٠٤)

(٣٧) لم نستطع معرفة قائل البيت .

(٣٨) فى الهامش بجوار الترهات : « الأباطيل » . والبيت لسراقة البارقى . راجع ديوانه تحقيق حسين نصار . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ ص ٧٨ ؛ وجمهرة اللغة ١/ ١٧٦ ؛ معجم شواهد العربية ص ٧٤ .

أخبرنى من أثق به من الرواة أنه سمعه غير مهموز ، ولا أرى الذين همزوا إلا لم يسمعوه من العرب . فإنما همزوا فراراً من الزحاف . ولو سمعتُ مثل هذا البيت لا أدرى أهمزه العرب أم لا ، حملتُه على ترك الهمز لأنه الأكثر .

وكان الخليل لا يجيز إلقاء ياء مفاعيلن إذا كانت عروضاً ويقول ان العروض تشبه الضرب . ولأن هذا الشعر مجزوء ، والجزء الذى حذف يلى هذا الجزء ، فكرهوا حذفه مع هذا ، ولأن الجزء يصير مثل آخر الرجز . وكرهوا أن يكثر ذلك فيشبه الرجز(٣٩) .

ولم يسقطوا نون مفاعلتن لأن فيها ثلاثة أحرف متحركة ، وبعدها حرفان متحركان ، فتجتمع خمس متحركات . ولم يجيزوا المعاقبة(٤٠) إذا كانت(٤١)مفاعيلن كما أجازوا فى الكامل حين صارت مستفعلن مستفعلن(٤٢) كجزء يلقى سينه وفاؤه فقد تقصره .

وأما الكامل فأجازوا إسكان ثانى متفاعلن لكثرة المتحركات حتى صار مستفعلن ثم عاقبت السين الفاء . ولم يكونوا ليجمعوا على الجزء الإسكان وحذف حرفين بغير معاقبة ./وحذف السين أحسن لأنه الجزء الذى أسكن . وكرهوا أن يجعلوا العلة فى موضعين وهو يلى الأول ، فالأول فى موضع الحذف والزيادة . ألا ترى أن الحذف والزيادة يكونان فى أول البيت ؟ وهو أيضاً قبيح . وقد جاء . قال زهير : ١٨

ويقيك ما وقى الأكارم من

حرب تسمَّيت به ومن غَدْرِ(٤٣)

---

(٣٩) ربما يقصد أنه مقطوف أى مصاب بعلة القطف أى حذف السبب الخفيف الأخير وإسكان ،ما قبله .

(٤٠) المعاقبة مصطلح عروضى، يعنى « تجاور سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف » ؛ أى لا يجوز مزاحفتهما معاً . راجع الدمنهورى . الحاشية ، ص ٢٩ .

(٤١) يمكن أن تكون هكذا « كانت » أو « صارت » ، لأنها مطموسة فى الأصل .

(٤٢) مكان (مستفعلن كجزء) مطموس ، وهذا اقتراحنا .

(٤٣) راجع ديوان زهير ط دار الكتب ١٣٦٣ هـ . ص ٨٦ . ومعجم شواهد العدبية ص ١٨٦ .

وقال امرؤ القيس :

وإذا أذيت ببلدة ودعتها

ولا أقيم بغير دار مقام[٤٤]

وقد جاء مفتعلن وهو قليل . قال الشاعر :

ولقد رأيت القرن يبعجُ بطنه

ثم يقوم وما به جرح يرى[٤٥]

وجاز إسكان غير فعلاتن لأنه صدر متفاعلن . وقد أجازوا فعلن فى الذى (. . .) متفاعلن وهو الأصل لأنه صدر متفاعلن ، (ولكونه الأصل) . كما أن قولهم لا أدر أصله لا أدرى . ولم يجىء (إسكان فعلن)* فى العروض إلا جائزة مع فَعَلن لأنه صدر متفاعلن . وكذلك حال متفاعلاتن ومتفاعلن فى سكون الثانى والمعاقبة كحال متفاعلن ، لأنه لم يكن ليكون أضعف منها وقد زيد على وتدها . وإنما/زيد على وتدها لأن هذا شعر تُوهِّم فيه الطول والثقل وعلى ذلك وضعوه . ولم نجد مفتعلن ولا مفاعلن فى بحر الكامل . وهو جائز لأنه قد جاء فى بابه . ١٩

وأما الهزج ، فتعاقب فى مفاعيلن الياء النون وإن كنا لم نجد الياء أسقطت فى شىء من الشعر فنقيس عليه كما قسنا على مستفعلن فأسقطنا سينها وفاءها فى مواضع كثيرة ، وإنما وجدناها فى بعض المواضع . وكان الخليل لا يجيز ذهاب ياء مفاعيلن التى للعروض ويقول : العروض تشبه الضرب والضرب لازحاف فيه . ويقول : أكره أن تكثر مفاعلن فيه فيشبه الرجز . فكيف هذا وفى آخره جزء لا يكون مفاعلن ؟ وكيف يجيز طرح الياء فى موضع ولا يجيزها فى موضع ، وهو لم يجد حذفها فى شىء من الهزج ؟ وحذف النون أحسن من حذف الياء لأن النون تعتمد على وتد والياء تعتمد على سبب . وكان الخليل يزعم أن حذف الياء أحسن عنده من مفاعيلن فى الطويل ولا أعلمه إلا كان ها هنا عنده أيضاً أحسن .

---

(٤٤) لم نستطع التأكد من النسبة .

(٤٥) لم نستطع معرفة صاحب البيت .

* ما بين قوسين مطموس فى الأصل وما أثبتناه هو اقتراحنا معتمداً على بعض الحروف الظاهرة وعلى السياق . والأول منه لم نستطع أن نقترح له كلمة .

وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه فى البسيط والسريع ، لأن الرجز يستعملونه كثيراً ، وإنما وضعوه للحداء ، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا فى
٢٠ عمل أو سوق إبل . فالحذف مما يكثر فى كلامهم أخف/عليهم . قال :

هلاً سألت طللاً وحمما[٤٦]

وقال : قد جبر الدينَ الإلهُ فجبر[٤٧]

فلم يقبح[٤٨] . وقد جاء بفعلتن كما قبح فحسَّبوه فألفوه كما حسَّبت . ومفتعلن ومفاعلن فيه حسنان . ولا أعلم مفتعلن فيه إلا أحسن لأنك ألقيت حرفاً يعتمد على وتدٍ . وحسن ذهاب الفاء من مفعولن لكثرة استعمالهم هذا الشعر كما وصفت لك . وجاز إلقاء السين والفاء . وانما خرج فى قول الخليل من الهزج وهو فى موضع الياء والنون من مفاعيلن لأن السين والفاء تعتمدان على وتد ليس من جزئهما .

أما الرمل فحذف ألف فاعلاتن التى لا تعاقب أحسن . فإن ذهب نون ذلك الجزء فهو أقبح لأن اجتماع الزحافين فى جزء واحدٍ مما يثقله . وإن ذهبت ألف الجزء الذى بعده كان أقبح لأن اعتماده على حرف غير مزاحف أقوى . ونون فاعلاتن حذفها أقبح من حذف الألف التى فى الجزء الذى يليها من بعدها ، لأن الألف تعتمد على وتد والنون تعتمد على سبب . فإنما أجازوا الزحاف فى فاعلن
٢١ وفاعلان وأصلها فاعلاتن كما كان فى المديد ، لأن الرمل شعر كثير/تستعمله العرب ، والمديد الذى فيه فاعلن وفاعلان لم نسمع منه شيئاً إلا قصيدة واحدة للطرماح . فما كان أكثر كان الحذف فيه أجود .

---

(٤٦) لم نجده فى معجم شواهد العربية ، ولكنا وجدنا إشارة لدى عونى عبد الرءوف فى تحقيق كتاب القوافى للتنوخى إلى أنه للعجاج براوية أخرى هى :

وما صباى فى سؤال الأرسم
وما سؤال طلل وحمم

من قصيدة مطلعها :

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمى
بسمسم أو عن يمين سمسم

ويقول إنه وجدها فى مجموع أشعار العرب جـ ٢ ص ٥٨ س ٨ .

(٤٧) للعجاج . ديوانه ص ١٥ . ومعجم شواهد العربية جـ ٢ ص ٤٦٨ .

(٤٨) جاءت فى الهامش « يريد كما قبح مجىء فعلتن فى البسيط . وقد تقدم البيت فى بابه » .

وكان الخليل يقول إنما جاز حذف ألف فاعلاتن وهى عنده موضع نون مفاعيلن من الهزج لأنها صارت فى الصدر فصارت عندهم أقوى . وكذلك جوّز فى سين مستفعلن وفائها أن يحذفا فى الرجز ، وهما فى موضع ياء مفاعيلن ونونها من الهزج ، لأن ذلك من مستفعلن فى الصدر ، فصار أقوى . وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجىء فى الرمل ، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون فى المديد والخفيف فقسناها عليها . وكذلك نون فاعلاتن فى المجتث . فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف فى الجزء إلا فى الموضع الذى وجدته مزاحفاً .

وأما السريع فجاز حذف الفاء[49] والسين من مستفعلن فيه لأنا قد رأيناهم ألقوا السين وألقوا الفاء فشبهناه بمستفعلن الذى فى الرجز وأجزنا إلقاءهما جميعاً . وزعموا أن ذلك قد جاء . ومفتعلن ومفاعلن فيه حسن ، ومفتعلن أحسن لأنه يعتمد على وتد . وحذف فاء مفعولان ومفعولن فيه حسن لأنه صار فى شعر /يرتجز ٢٢ به : يكثر استعماله ، فيكثر حذفه . وكان الخليل يقول لم يجز الزحاف فى فاعلان لأن أصله مفعولاتْ . فقد أسكنوا تاء مفعولاتْ وهى النون من فاعلانْ فضعف الجزء . ولم يزاحفوا فى فاعلن لأن أصله مفعولاتْ . وقد حذفوا من وتده الفاء فضعف الجزء . وهذا ادعاء لأنه لم يعلم أن أصل هذا كان مفعولاتْ . والحجة فيه أنه لم يجىء ، كما لم يزاحفوا فى فعولن فى الخفيف لأنه لم يجىء . وكان الخليل يقول أصله مستفعلن فحذفوا السين والنون وأسكنوا خامسه . ولم يحتمل الزحاف لذلك . وما أرى ترك الزحاف فى فاعلن فى السريع لئلا يختلط بالعروض الأخرى . وبنى فاعلان عليه فترك فيه الزحاف كما قالوا قَصَتْ وقَصَتا .

وأما المنسرح فحال مستفعلن فيه كحاله فى السريع ، إلا مستفعلن التى للعروض التى على ستة . فإن السين التى فيها تعاقب ألفا لأنها لو سقطتا وقبلها تاء مفعولات ، اجتمعت خمسة أحرف متحركة . وجوزوا ذهاب الفاء والواو من مفعولات لأنها فى صدر الجزء فأشبه مستفعلن . وذهابها قبيح . وقد قال لبيد :

فلا تزول إذا يزول ولا
٢٣ تدنو إليه إذا هو اقتربا/

فى قصيدة على المنسرح . ولم أسمع فيه مفاعيل[50] وفاعلات حسنة ولا أراه

---

(٤٩) فى الأصل (الياء) وهو تحريف من الناسخ .
(٥٠) يقصد معولات بحذف الفاء .

إلا جائزا ؛ لأنه قد سقطت الفاء مع الواو ، فسقوط إحداهما أقوى[٥١] . وفاعلاتُ حسنة وعليها بنوا الشعر لأن الواو أقوى من الفاء . وذلك لأن الواو تعتمد على وتد والفاء تعتمد على سبب . ولزم ضربه مفتعلن لأنه شعر أجزاؤه كلها سباعية . ولم يجيء له ضرب فى هذا الذى على ستة ، إلا واحد ، فألزموه الحذف لطول أجزائه وكثرة حروفه . ولم يفعلوا ذلك بالكامل لأنه قد جاءت له ضروب . فإذا استثقلوا الأطول بنوا الأقصر . وهذا لم يجيء له ضرب إلا واحد . وذهاب الفاء فى مفعولانْ ومفعولن فيه صالح لأنه يرتجز به فيكثر استعماله فيجوز حذفه . وفعولانْ فيه قبيح . وقد جاء . قال الشاعر :

لما التقوا بسولافْ[٥٢]

وأما الخفيف فذهاب ألف فاعلاتن الأولى أحسن لأنها تعتمد على وتد ، فإن ذهبت مع ذلك النون قبح لأن (فى) اجتماع زحافين فى جزء واحدٍ قبحاً . وذهاب سين مستفعلن أحسن من ذهاب نون الجزء الذى قبله ، لأن السين تعتمد على وتد ، والنون فى الجزء الذى قبله على سبب . وما أرى أصل مستفعلن فيه إلا مفاعلن .

٢٤ والسين زيادة كما أن الواو/ فى مفعولاتُ زائدة عندى . وجازت الزيادة كما جاز النقصان . ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح . وما أرى سقوط نون فاعلاتن وبعدها مفاعلن إلا جائزا . وكان الخليل — زعموا — لا يجيزه . وكذلك وضعَهُ . وقد جاء شعر جاهلى ذهبت فيه النون وبعدها مفاعلن . قال :

ثم بالدبران دارت رحانا
ورحا الحرب بالكماة تدور[٥٣]

---

(٥١) المقصود من الجملة أنه يجوز مجيء مفاعيلُ بحذف الفاء من مفعولات ، برغم عدم سماعه لها ، لأنه قد جاز حذف الفاء والواو . فالأولى حذف أحدهما

(٥٢) فى اللسان مادة (سلف) « وسولاف اسم بلد . قال : لما التقوا بسولاف» . وقال عبد الله بن قيس الرقيات :

تبيت وأرض السوس بينها وبينى
وسولاف رستاق حمته الأزارقة

(وهى) موضع كانت به وقعة بين المهلب والأزارقة . وهكذا فقد جاء بدون نسبة .

(٥٣) لم نستطع معرفة الشاعر

وذهاب نون فاعلاتن قبيح لا يكاد يوجد . وقد جاء . أخبرنى من أثق به من العرب قال مهلهل :

إن تنلنى من باعث بن صُرَيْم
نعمةٌ تجدنى[٥٤] لذاك شكور[٥٥]

ولم نجد ذهاب نون مستفعلن إلا فى شعر لابن الرقيات . وزعموا أنه قد كان سبق اللحن . فمن جعله فى الشعر إماماً جوَّز حذف نونها ، ومن لم يجعله إماماً لم يجوز حذف ذلك . قال :

نتقى الله فى الأمور وقد أف
لح من كان همه الاتقاء .[٥٦]

لام الانقاء مكسور وليس فى همه واو بعد الهاء .

وقد يجوز أن لا يكون فى هذا البيت زحاف على وجهين : أما وجه فقطع ألف الوصل وهو ضعيف . والوجه الثانى أن تثبت الواو لأن الحرف الذى بعدها قد تحرك . /وإنما كانت تسقط لسكونه . وإنما قبح نون فاعلاتن ومستفعلن لأنهما يعتمدان على سبب بعدهما . ومن زعم أن السين زائدة لم يستقبح ذهاب نون فاعلاتن قبلها . وأما مفعولن فجاءت مع فاعلاتن لخفة هذا الشعر ولأن اللفظ به يشبه اللفظ بالغناء . وإنما حذف من الوتد ، قال بعضهم : حذف الأول لأن أول الأوتاد يحذف للخرم ، وقال بعضهم : لا بل حذف الثانى لأنه وسط فكان أقوى له . والأول يلى السبب ، ويلى موضع الاعتدال ، وحذف الأول أقيس . ٢٥

وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة[٥٧] لأنهما شعران قلاً فقلَّ الحذف فيهما . وإنما يحذفون مما يكثر فى كلامهم . ولم يراقبوا فى المجتث وإن كان قليلا ، لأن بين سببه وتدا ، فكان أقوى . وأجزت[٥٨] حذف نون مستفعلن فى المجتث لأنه

---

(٥٤) فوقها جاء « فاعلات »
(٥٥) فى البيت مشكلة نحوية ، إذ كان الأصح نصب (شكور) كمفعول به ثانى لتجدنى .
(٥٦) يفهم من النص أن البيت لابن الرقيات . ولم نستطع التأكد من النسبة .
(٥٧) المراقبة مصطلح عروضى يعنى ضرورة مزاحفة أحد السببين إذا اجتمعا فى جزء واحد . راجع الدمنهورى ص٣٠ .
(٥٨) فى الأصل كتبت على هيئة (وأحزت) بسقوط نقطة الحرف الثانى .

قد جاء فى الخفيف . وهذا الجزء مثل ذلك لأن أجزاءه فاعلاتن مستفعلن كأجزاء ذلك .

وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت وهو شعر توهموا به الخفة ، وأرادوا فيه سرعة الكلام . وأنت تجد ذلك إذا أنشدته ، فكان

٢٦ ذهاب النون منه أحسن ، إلا أن يكون بعدها فعَلْ أو فُلْ فيقبح إلقاؤ ها/ ، لأن الحزف الذى بعدها قد أخل به . وهو مع قبحه جائز . لم نر شيئا امتنع من الزحاف لإخلال بما بعده . وجاز فى العروض فعَلْ وفعول ساكنة اللام فى قول الخليل لأن هذا الشعر حاله كما ذكرت لك . ولذلك أجازوا فُلْ فى العروض التى على ستة إذا كان قبله حرف لين . وقد طرح بعضهم فعُولْ فى العروض ، وقال : لئلا يجتمع حرفان ساكنان فى الشعر . وقد أخبرنى من أثق به عن الخليل أنه قال له : هل تجيز هذا ؟ فقال : قلت لا . قال : قد جاء . ثم أنشدنى :

فـرمـنـا الـقـصـاص وكـان الـتـقـاصْ
حـقـاً وعـدلاً عـلـى . المـسـلـمـيـنـا[٥٩]

فلو كان هذا وضعه كما يزعمون لم يحتج به . وأجزنا فُلْ فى الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس لأنه إن جاز فى العروض فهو فى الضرب أجوز . والله

٢٧ أعلم . تم/[٦٠] .

---

(٥٩) فى معجم شواهد العربية ، ص٣٩ ، منسوبا لزياد بن واصل .
والمصدر العقد الفريد ، ٣٩٤/٥ . ولم نجده فى المصدر بل وجدناه بغير نسبة فى ٣٠٢/٦ من العقد الفريد ، ط دار الفكر . وفى اللسان (مادة قصص) جاء بعد البيت : « قال ابن سيده : قوله التقاص شاذ لأنه جمع بين الساكنين فى الشعر ، ولذلك رواه بعضهم : وكان القصاص . ولا نظير له إلا بيت واحد أنشده الأخفش » .

(٦٠) فى الهامش جاء : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » . بالخط نفسه . وفى المتن جاء بعدها بخط مختلف :

جمع اسما البحور فى قوله

طـويـل مـديـد والـبـسـيـط ووافـر وكـامـل أهـزاج الأراجـيـز أرمـل
سـريـع سـريـح والخـفـيـف مـضـارع ومـقـتـضـب المجـتـث قـرب لـتـفـضـل

الفهارس

١ - فهرس الأشعار والأرجاز

القافية		الشاعر	الصفحة*
الإبقاء		ابن الرقيات	٢٤
اقتربا		لبيد	١٢ ، ٢٣
أب		عامر بن الطفيل	١٧
الترهات		سراقة البارقى	١٨
حجا	رجز	العجاج	١٢
فجبَرْ	رجز	العجاج	٢١
ذو سعُرْ		طرفة بن العبد	٥
سكر		امرؤ القيس	١٣
يُرى			١٩
تدور			٢٤
شكور			٢٤
عذر		زهير	١٩
بسولاف	رجز		٢٤
الحقق	رجز	رؤ بة بن العجاج	١٧
جملا			١٣
الأوائل			١٣
بالمنصل		عنترة	١٣
المسلمينا		زياد بن واصل ؟	٢٧
أرقان		يعلى بن الأحول الأزدى	١٧
حمما	رجز	العجاج	٢١
البهيمُ			١٨
وقطام			١٣
مقام		امرؤ القيس	١٩
الأحلام			١٢
يرمى		عبد الله الزبعرى	١٢

* أرقام الصفحات فى جميع الفهارس هى أرقام صفحات المخطوطة الأصلية .

٢ - فهرس الأعلام

٣ - فهرس المصطلحات

الواقع الأدبي

● **تجربة نقدية :**

ـ الأشواق التائهة . .
مدخل إلى شاعرية الشابي

● **متابعات :**

ـ مشكلة الهجرة فى أعمال
« محمد عبد الولى » القصصية

● **مراجعات :**

ـ فى مسألة البديل لعروض الخليل . .
دفاع عن فايل .

ـ مفهوم الأدبية فى التراث النقدى
إلى نهاية القرن الرابع

ـ نموذج الخطيئة / التكفير
والبحث عن شاعرية النص الأدبي

● **رسائل جامعية :**

ـ الاستعارة بين النظرية والتطبيق
حتى القرن الخامس الهجرى

الأشواق التائهة

مدخل إلى شاعرية "الشابى"

حمادى صمود

نشرنا منذ سنوات[١] قراءة لقصيدة الشّابى « قلب الشاعر »[٢] حاولنا أن نستجلى منها بعض ملامح تجربته الشعرية مساهمة فى إرساء نقد ينبنى على النّص ، بوصفه مظهرَ الإبداع وفضاءه الذى تلتقى فيه وتتداخل ذوات مؤتلفة مختلفة ، منحدرها آفاقُ سحيقة البعدِ ، أسطوريّة المبتدإ والتّكوين هى : ذات الشّاعر ، وذات الشّعر وذات اللّغة .

وكان عملنا صادرا عن إيمان عميق بأنّ : « ما كُتب عن الشّابى ليس إلا مجرد اللّهج بما فتن الناس . وهو إنْ دلّ على شىء فعلى أن الشّابىّ لم يزل مجهولا »[٣] .

وها نحن نواصل هذه التجربة مع « أغانى الحياة » ليعودَ الشّعرُ إلى الشّعر ويخرجَ الكلامُ عن تجوّزات الفخر وتجنّى الغبن[٤] .

● ● ●

منذ سنوات خلت لفتتْ انتباهَنا فى ديوان أغانى الحياة قصيدةٌ بُعنوان « الأشواق التّائهة »[٥] وكنّا فى كل مرة نقرؤها تداخل سمعَنا كرجع الصّدى أنغامٌ من مختلف الأغانى المؤلفة للديوان وتتراءى لنا خيالاتُ كثير من المعانى التى سبق أن قرأناها . وكنا كلما عاودنا القراءة وحاولنا الاندساس فى شعاب العالم الشّعرى الذى تبنيه تأكدّنا أنها مفتاح من مفاتيح الدّيوان ومدخل من مداخله الرئيسية وفيها تجتمع ملامح تجربة الشّابى الإبداعية وتتحدّد مرتكزاتها .

لذلك رأينا أنْ نَهتمّ بها وأنْ نقرأها قراءة تعقِدُ الأسباب بينها وبين غيرها من القصائد وتبيّن ما بينها من الصّلات ، متحركين من فرضيةٍ زادتها معاشرة هذا الشّعر رسوخا وهى أنّ هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النّواة المولدة والرّحِم المُحْتضِن .

ولمّا عقدنا العزم على تقييد شرحِنا وتدوين ما نعتبره قراءةً ممكنةً لها أطلّت مشكلةٌ مهمّة تتعلق بمسألة تصنيف هذه التجربة وتحديد ما يقوم فيها من منعرجات . وقد أدت هذه القراءة إلى التفكير فى القضية واقتراح بعض الآراء فى الموضوع . وقد بدَا لنا أن التجربة تتضمن مظهرين على الأقل سنحاول عقب القراءة تحديد الخط الفاصل بينهما .

ولقد أعاننا توجهنا المنهجى على تبيّن هذه الأمور ، إذْ حاولنا قدر المستطاع تجاوز القراءة الخطيّة التقريرية إلى قراءة تتحرّك من إيمان عميق ، حصل لنا بالمعايشة ، والمعاشرة ، بأنّ تجربةً فى أهمّية تجربة الشابى لابد أن ترتد أجزاؤها إلى بنية كلية ، وأن يشدها نظام داخلى يحدّد أنساق المبانى والمعانى ويردّ التّنويع إلى الأصل أو الأصول العميقة الباطنة التى تغذى هذه التجربة وتكفل لها الوحدة فى التّنوّع .

ولهذا كنّا ونحن نستجلى صورةَ هذه القصيدةِ فى غيرها وأصداء غيرها فيها حريصين على استجلاء بنيتها العامة ما دقّ منها واختفى ليكونَ حديثنا عن تجربة هذا الشاعر محيطا بخصائصه لا بخصائص الشعر الشّبيهِ به جملةً .

(١) يـاصـمـيـم الحـيـاة ! إنى وحـيـد
مـدلـج ، تـائـه . فـأيـن شـروقـك ؟
يـاصـمـيـم الحـيـاة ! إنى فـؤاد
ضـائـع ، ظـامىء . فـأين رحيقـك ؟
يـاصميم الحيـاة ! قـد وجـم النـاى
وغـام الـفـضـا . فـأيـن بـروقـك ؟
يـاصـميـم الحياة ! أيـن أغـانـيـك
فـتحت النـجـوم يُصغى مشوقـك ؟

(٥) كـنـت فى فـجـرك ، المـوشـح بالأحـ
لام ، عـطرا ، يـرف فـوق ورودك
حـالمـا ، يـنهـل الـضـيـاء ويـصـغـى
لـك ، فى نـشـوة بـوحـى نـشـيـدك
ثم جـاء الـدجى . . . ، فـأمسيت أوراقـ
ا ، بـدادا ، مـن ذابـلات الـورود
وضـبـابـا مـن الشـذى ، يـتـلاشى
بـين هـول الـدجى وصمت الـوجـود
كـنت فى فـجـرك المغلف بـالسحـر ،
فـضـاء مـن الـنـشـيـد الهـادى

(١٠) وسـحـابـا مـن الـروى ، يـتـهـادى
فى ضـمـيـر الآزال والآبـاد
وضـيـاء ، يـعـانـق الـعـالم الرحـ
ب ، ويـسـرى فى كـل خـاف وبـاد
وانـفـضـى الـفـجـر ، فـانـحـدرت
مـن الأفـق تـرابـا إلى صـمـيـم الـوادى

*

يـاصميم الحيـاة كم أنـا فى الـدنيـا غـريـ
ـب أشـقـى بـغـربـة نـفـسـى
بـين قـوم ، لا يـفـهـمـون أنـاشـيـد فـؤا
دى ، ولا مـعـانى بـؤسـى

(١٥) فى وجـود مـكـبّـل بـقـيـود ،
تـائـه فى ظـلام شـك ونـحـس
فـاحتضنى ، وضـمّنى لـك ـ كـالمـاضـ
ـى ـ فـهـذا الـوجـود عـلّة يـأسى

*

لم أجـد فى الـوجـود إلا شـقـاء ،
سـرمـديـا ، ولـذة مـضـمـحـلـة
وأمـانى ، يـغـرق الـدمـع أحـلاهـا ،
ويـفـنى يـم الـزمـان صـداهـا
وأنـاشيـد ، يـأكـل اللهب الـدامى مسرّا
تها ، ويـبـقـى أسـاهـا

(٢٠) وورودا ، تموت فى قبضة الأشـواك .
مـا هـذه الحـيـاة المـمـلـة ؟!
سـأم هـذه الحـيـاة مـعـاد
وصـبـاح ، يـكـرّ فى إثـر لـيـل
لـيـتـنى لم أفـد الى هـذه الـدنـيـا ،
ولم تـسـبـح الـكـواكـب حـولى
لـيـتنى لم يـعـانـق الـفـجـر أحـلامى ،
ولم يـلـثـم الـضـيـاء جـفـونى

(٢٤) لـيـتـنى لم أزل ـ كـما كـنـت ـ ضـوءاً
شـائـعـا فى الـوجـود ، غـير سـجـين !

٥ شعبان ١٣٤٩
٢٦ ديسمبر ١٩٣٠

« الأشواق التائهة »

فى المعاجم أنّ الشّوق والاشتياق نزاع النفس إلى الشىء . والشوق حركة الهوى وهو فى كتاب العشق توق تحرّكه حرقة البعْد وهيجان القلب عند تذكّر الأحبة . والشّوق عذاب وضنىً ما لم تعرِف النّفس ما إليه تنْزع وبه تتعلّق ، فتذهب فى البحث كل مذهب قلقةً نفورا ما إنْ تطأ دربا حتى تغلّق دونَها المسالك وتنسدّ أمام ناظريها الآفاق فتولّى كسيرةً تراودها الرّحلةُ ويلحّ عليها عنيفُ الإضطراب والقَلق . ذلكَ شأنُها حتّى تنكشف لها الحقيقةُ ؛ حقيقة الفناء فى نقطة البَدْء ومعانقةِ نورِ الفجر الأولّ قبل الكَوْن .

والشّوْقُ فى العُنوان أشواقٌ فيشتدُّ النُّزوع وينفك المشتاق عن وضعه وزمانه حركةً فى اتّجاه المأمول تُبحر فى مجاهل الزّمن السّحيق بحْثاً عن الصُّورة الضّائعة .

وهى أشواق تائهة لا تهتدى برَسْمٍ ولا تعرفُ إلى غرضِها منفذا وإنّما هو البَحْث المرهقُ الممضّ الضّاربُ فى كلّ حدَب وصوْبٍ عسَاه يقعُ على الرغْبة فيجليها وَعَلَى الْهَوى المكنونِ فيُبِينُه .

فليْس فى العنوان إلاّ الإضطرابُ والحرقة والاختلاط .
فأين القصيدة منه ؟ وما وجه تعلّقها به وانتشارها عنه ؟

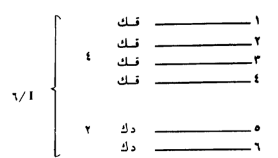
I الجوانب الشكلية

فى القصيدة عدّة مظاهر لافتة من بينها :

I . ١

ورودها على مقاطع متفاوتةٍ بعدد الأبيات (I / ٤ ، II/٨ III /٤ ، ــ IV / ٨) وأنّ كان إخراج القصيدة فى الدّيوان لا يعين على

تبين توزيعها المقطعى بصفة قطعية (مثلا : II / ٨ مفصول فى الديوان إلى ٢ + ٦ ، كذلك IV /٨ يمكن أن تكون IV/ ٤ ، ــ V/ ٤) مختلفةٍ بالرّوى بحيث يصبح توزيعها على النّحو التّالى :



إذا اعتبرنا الكافَ السّاكنة حرف الرّوى ويكون كل المقطع إذ ذاك مقيدا . وتبرز بوضوح إرادة التّنويع بالتغيير فى التوجيه (وهو حركة ما قبل الرّوى ، وقد اعتمد منها الشاعر الضمة فى الأبيات الأربعة الأولى ، والكسرة فى البيتين الأخيرين ، وهذا غاية ما يجيزه العلماء بالشّعر الأقل تشددا كالخليل) . كذلك اعتمد التّنويع والتّصرّف فى الحرف (قاف ، دال) .

II /٢
١ ــــــــ رُودِ
٢ ــــــــ جُودِ

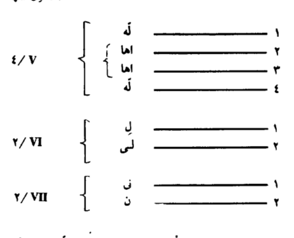
III /٤
١ ــــــــ ادِى
٢ ــــــــ ادِ
٣ ــــــــ ادِ
٤ ــــــــ ادِى

والتّنويع هنا فى إيراده نوعين من المُرْدف : ما يشترك فيه الياء والواو وما تنفرد به الألف . وقد جاء فى I /٦ و II/ ٢ و III/ ٤ على نوعين من الشعر هما المُطْلق والمقيَّد .

IV /٤
١ ــــــــ سى
٢ ــــــــ سى
٣ ــــــــ س (ى)
٤ ــــــــ سى

أمّا فى هذا المقطع فالخروج إلى روى آخر هو السّين والالتزام بكمّ صوتى متجانس يصل إلى حركة ما قبل الساكن فلم يخرج عنه إلا فى البيت الثّانى (بؤْسى)

ويبلغ التّنويع أقصاه فى آخر القصيدة حيث يتعدّد الرّوى (ل ، ها ن) ويختلف وجهُ البناء عليه



وتصبح المقاطع ثمانية إنْ لم نعد الكاف الساكنة فى كلّ I /٦ رويّا فتصبح الأبيات الأربعة الأولى على روىّ القاف ، يليها بيتان على روى الدّال ، متبوعا بكاف ساكنة . كما أفاد الشاعر من كل الإمكانات الحركية فى العربية لبناء القافية (ـَـ ـُـ ـِـ) وأنصاف الحركات .

فالقصيدة من هذا الوجه لا يقرّ لها قرار ولا تلتزم نمطا موحدا فى بناء أواخرها ، يُباشِرُ فيها الشّاعر ضربا من الخروج عن الطرق العادية فى كتابة الشعر ، ويدفع بها فى مسالك شتى ، إمّا صورة من صور التّيه والبحث الدّائب عن المستقرّ ، وإمّا من شعور بأن الدفق الشّعرى أكبرُ من أن يحتويه روىٌ مفردٌ وأن تحيط به نغمةٌ رتيبة نمطية . وفى هذه الحالة يكون التّنويع رديفَ الثّراء وقرينَه بحيث جاءتِ القصيدة قَصائِد يُطابِقُ جَمْعُها بعضَ ما وَعَدَ به عنوانُها .

I . ٢ .

أنّنا متى أمعنّا النظر فى القصيدة وجدنا أن التنويع تضمه بنيةٌ أخرى يُمكن أن تُعتمد مدخلا من المداخل الشّكلية الممكنة إلى القصيدة وهى بنية ثنائية تقوم على تكرار المطلع بحيث يَشدّ أطرافها ويرسم ملامحها البنيوية العامّة على النّحو التالى :

I /أربعة أبيات
II /ثمانية أبيات
III /أربعة أبيات
IV /ثمانية أبيات

وليس من الصّعب تبيّنُ الصّلة بينَ المَقْطع المُطلَع والمَقطَع الذى يليه ؛ فعلاقةُ اسم المفعول « مشوقك » فى نهاية البيت الرابع ، والنّاسخُ الدّالُّ على الزمن الماضى فى بداية المقطع الثانى (البيت الخامس) ، علاقةٌ مباشرة هىَ علاقة الوَجْد بالذّكرَى والحَنينِ إلى الماضى وصْلاً لما انْقطع وتعويضاً بالحلم عمّا فات وانقضى .

كذلك الصّلة بين المطلع المُكرّر (III / ٤) والمقطع الأخير فزيادة على إعادة كلمة الوجود الواردة فى آخر المقطع الثالث فى مطلع المقطع

الرابع ، هناكَ علاقةٌ معنويَّةٌ بين الطَّرفين هى علاقة التَّفسير والتَّفصيل والبَيان .

3 . I

وفى النّص كثيرٌ من الثّنائيّات الأخرى تُدعّم الثّنائية العامّةَ :

ـ أ ـ ثنائيّة الإنشاء والخبر

فلئن كان النّص مُحاطا بالإنشاء مُبتدأ ومنتهى يَنْفتح بالنّداء وينْغلقُ بالتّمنى فهوَ فى متْنه مُزَاوَجَةٌ بين هـذين الأسلوبين وهى مـزاوجة فى المقطع الواحد وبين المقاطع :

فى الأبيات الثلاثة الأولى توسط الخبر النّداء والاستفهام وفى البيت الرابع استقل كل أسلوب منها بشَطْر .

جـاء المقطع الكبـير الثّانى (من البيت الخـامس إلى البيت الثانى عشر) خبرا كلّه .

المقطع الثالث يكاد يكون إنشاء كله باستثناء شطر البيت الأخـير منه .

المقطع الكبير الـرّابع ينتهى بثـلاثة أبيـات متمحّضة لـلإنشاء . وكذلك آخر البيت الرّابع منه .

ـ ب ـ ثنائية الكون وما قبل الكون أو الماضى وَمَاضى الماضى

وهذا الجانب جَلِيّ فى المقطع الثّانى حيثُ تلتبس الأنا بزَمَانَيْن يقعان فى الماضى لكنّهما متعاقبان . وقد عبّر عن التّعاقب بأداته تارةً كقوله « كنت . . . ثم جاء » ، أو بصَريح الانقضاء كما فى البيت الأخير من المقطع الثالث حيث وقع الاكتفاء بالفاء لوجود الفعل السّالف الذكر .

ـ جـ ـ ثنائية الأنا والآخرين

الضّمير الغالب على القصيدة هو المتكلّم المفرد ممّا يَسِمُها بغنائية مفرطة ويجعلها صورة للحال التى يعيشها الشاعر ومتنفسا لشكواه وأوجاعه ؛ أى أنّ الخطاب تسيْطر عليه الوظيفة الانفعالية بحيث يملؤه الشّاعر إلى حد التشبّع بذاته فينعكس الخطاب على نفسه وتتحول شحُنـاته إلى غنائية تصدر عن الشّاعر وإليه ، وتَعود فتتعطل فيه قدرة الإنفـاذ ، ويتجرّد من كل بعد ، ويتكرّس للدلالة على ما فى نفسه . وسنـرى النّتائج الأدبية لمثل هذا التوجه .

ويتحرّكُ هذا الضّمير فى مجالٍ طرفاه المخاطبُ المفرد متعلّق اسم النداء وطرفه الآخر بالتّعاقب والتّناوب : ضميرُ الجمـع العائـد على الناس ، أو الإشارة المقترنة بالوجود أو الدّنيا .

وعند هذا الحدّ يبرز ما نعده أهمّ خاصيّة فى بناء هذه القصيدة ؛ وهو انغلاق الإنشاء على الخبر مبتدأومنتهىً ممّاأغرقهافى الانفعال ؛ فبرز على أديمها تصريحا مفرطا وخَطبيّة مباشرة مسارُها باتّجاه الغائب بديلا عن الوضع الرّاهن فجَاء النّداء بكلّ قوّة يؤسس حركة الشّوق والتّوق ويفتح على آفاق لا تُدرك النّفس حدودها . إنّه نداء الغائب ؛ نداء البعـد والحـرقـة ؛ نـداء النفس أرهقتهـا أوزارهـا وأضنـاهـا القلق والضياع ؛ فباتت تستصرخ الغيْب بحثا عن السّكينة . فجاءت البنية هنا أيضاً ثنائية تقوم على المزاوجة بَين الانفعال (وقد جَاءَ خاماً عاريا عن الرّمز ليس فيه بين الْعَلامة وما تدل عليه بعد ، فى ضرب من الّلغة ـ الْمحاكاة) ،وتفسـير الانفعال بقـطع الطريق عـلى العقب رجوعـا إلى الأصل وبحثا عن البدء . إنّه رسم للطريق الوعرة التى تمخّض عنها الشّعر وتمحّضت عنها القطيعة . هو دفع النص فى مضايق تفتح باب الذّاكرة فتلَمْلم فى أرْجَائها بقايا عالم قديم يُعيد النصّ صياغتها جميلةً ناصعةً .

تلك هى ذكرى البدء وخروج الشّعر عن وضعه ليؤسّس تاريخه ويكتشف مأتاه والأغوار البعيدة الموحِشة التى ولَدته . إنّه البحث عن الذات قبل الكون .

II التحليل

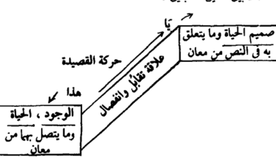
II ـ ١ المقطع الأول

الأبيات الثلاثة الأولى جاءت فى التركيب على وتيرة واحدة :

يـاصميم الحياة	انى وحـيـد مـدلج؛ تـائه	فأين شروقك ؟
يـاصميم الحياة	انى فـؤاد ضائع؛ وظامىء	فأين رحيقك ؟
يـاصميم الحياة	قد وجم الناى وغـام الفضـا	فأين بروقك ؟

يُفْتح البيت بالنّداء ويُغلق بالِاستفهام وحدةً مقفلةً مشْحونة بالتّوسل والِاستنجاد . وبين طرفيها يجد المتكلم حيزاً آمناً يحتويه ويحميه ؛ فينشأ الخبر عن الأنا متعلّقا بالنّداء مستدعيا الاستفهام . وعن هذا الشكل فى الحلول بالمكان لم يُؤثر الْخَبَر إلاّ فى ما جاء بعده ولذلك كان الْمُنادى فى كل الْحالات واحداً . واختلف موضوع الاستفهام باختلاف مـا سبق من خبر : فاستدعى الإدلاج والتّيه الشّروقَ وكان الرّحيق مناسِباً للظّمأ ، وغيْمُ الْفضا لا يشقه إلا البرق إذا أراد السّارى أنْ يتبين إلى مسعاه سبيلاً .

ولا سبيل إلى تحديـد المنادَى صميم الحيـاة فى النصّ الاّ بتوظيف علاقات الخلاف والتّقابل التى بناها الشّاعر بين حَقْلين دلاليْن يشمل الأول ، بالإضافة إلى اللاّزمـة الْمفتاح ، « صميمَ الحيـاة » ، الأفقَ (بيت ١٢) ويشمل الثّانى . « الوجود » مجّردا (بيت ٨ وبيت ١٧) أو مقترنا باسم الإشَارة (بيت ١٦) ممّا يوّلد التّقابل ، إذْ يصبح النّداء على هذا النّحو مقابلاً للتّعيْن والإشارة ، ويقوم كلّ من الاسمين خطا فاصلاً بين عَالَمَيْن مُتقابلين :



عَالمٍ يَعْرفه ٱلشّاعر ، يُشِير إليه ويعينه ، وعالَمٍ لا يُحيط به ولا يعرفه إلا من صُورَة نقيضه ، فتراه يجرى وراءه ، يتشبّث به ، يناديه ، ويلح فى ٱلنّداء ، ولكنْ لا سبيل إلى دخول مَدَائِنِه إلاّ باللّغة والاخْتِلاق وتوهّم ٱلمقابل من الموجود . ولذلك سيكون هذا البناء المعنوى قطب ٱلرّحى فى ٱلقصيدة وأكبرَ فعاليّة من ٱلفعاليّات ٱلمُوَلِّدة لَهَا .

وينبنى ٱلخبر فى ٱلبيت الأوّل بناءً اسميا بين عناصره انتظام ، وبينها وبين النّظام العامّ للبيت تناسُقٌ : فالوحْدة والإدْلاَج يُؤدّيان بصفة عاديّة إلى ٱلتّيه . والوحْدة قرِينِ ٱلفَرَقِ وٱلخَوْفِ والغُربة يجعل ٱلبحث عن ٱلحماية وٱلأمن شيئا طبيعيًا . وقد تمثلت هذه الحماية ، كما أشرنا ، فى إنزال الأنا والإخبار عنه بين طرفى ٱلبيت . وهذه السّلسلة من ٱلأخبار استدعت الإستفهام ، فالشروق نور والنور هداية وذهاب للظلمة ، والنّورُ ، إلى كل ذلك ، انسٌ ، فكان لابد من كل هذا لتبديد حال الضّياع التى تعصف بالمتكلم .

ويبقى مفهوم ٱلضّياع قائماً فى ٱلبيت الثانى لكنّه لا يؤثر فى الإستفهام أوْ لاَ يَسْتأثر به إذ يَتَولَّدُ هذا عن خبرٍ آخرَ هُوَ الظّمأ ٱلذى استدعى الرّحِيقَ . والرحيق عصارة الشّىء وهو هنا فى تناغم مع الصميم ثم إنّنا إنْ قرنّاه بالفؤاد تبين أنه ظمأ مجَازىّ إلى معين ٱلشّعر ومورده ليقول الشّاعر ما يجيش بكيانه .

وفى البيت الثّالث يبدو الإخبار منقطعا ، فى الظاهر ، عن المتكلم وتخرج ٱلبنية من ٱلاسمية إلى الفعلية ، ولكنّ السّياق العامّ يؤكد صلته بٱلمتكلّم على سبيل التضمّن أو ٱلكناية للعلاقة ٱلمباشرة ٱلقائمة بين النّاى وأغانى ٱلحياة . والجُمْلتان الفعليتان التقريريتان فى هذا ٱلبيت سترتبطان باستفهامين مختلفين احتل أحدهما نهاية ٱلبيت الثّالث وجاء الثانى مقترنا بٱلنّداء فى البيت الرابع أثّر فى تركيبه فجاء مخالفا لنظام الأبيات السّابقة ، حيث تعاقب الطّرفان فملأ نصف ٱلبيت على حين كانا يحيطان بٱلبيت كله . ويكشف ٱلبيت الرابع أن جملة المعانى السّابقة معان مجازية ، فالفؤاد والظمأ والناى والغناء كلّها منابتُ التّجربة الشّعرية ومنبعُها .

وحديث الشّاعر يتعلّق بتجربته الفنية وشعوره ٱلعميق بٱلحاجة إلى الاستزادة من هذه العناصر لتغطية الجدب المحيط بٱلعالم الذى يتحرك فيه .

كما يكشف ٱلبيت ، فى جزئه الثانى ، عن حامل الشّوق ، وهو الشّاعر بصريح ضمير ٱلمخاطب وصيغة اسم المفعول : فالشاعر « مشوق » ، ومتعلق شوقه « صميم ٱلحياة » . ومع ذلك يبقى ٱلمنادَى مبهما غائبا لا سبيل إلى تحديد ملامحه وتعيينه ، ويتواصل البحث ضربا فى ٱلتّيه ، وبناء بٱللّغة أولا وآخرا : يحاولُ ٱلفنّ بٱلرّمز أن يستعيض عن التّجربة ٱلحقّ بمثالها الوهميّ المتخيَّل مما سَيُمَكِّنُ لِلصّفَةِ فى كل ٱلقصيدَة ، لأنّها ستُحَاكى عَالمًا لا وجودَ لهُ خارجَ النصّ المتحَدث عَنْه .

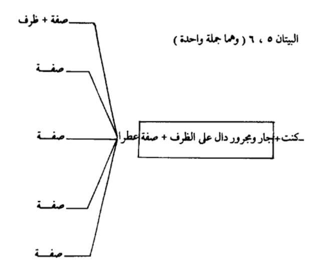
ومن أغْراض الشّوق وأغراضه الذّكْرى وٱلتّلذّذ بحديثِ ٱلوَصْل قبل الانقطاع والافتراق . وجاء ترتيب البيت الرابع يفتح المرحلة الموالية من النّصّ لِلصّلة ٱلمتينة ٱلقائمة بين نهاية البيت الرّابع : « مشوقك » ، وفتح ٱلباب على الماضى فى ٱلبيت الخامس . وهكذا كانت نهاية ٱلمقطع الأول مجَازاً إلَى ٱلمقطع الموالى وخُرُوجاً بٱلقصيدة من زمن الشّعر وحالِه إلَى حِديث النّشْأة ٱلأولى والحنين إلى الأصيْل قبل ميلاد الشّاعر والشّعر بٱلإبحاَر فى ٱلزّمن ٱلماضى فى مَسَار معْكوس بحْثا عن إطلالة ٱلشرّق ومقاطعِ ٱلنّور لتَرتفع عنِ الشّاعر الحجبُ وتتلاشى ٱلعتمة الّتى تلفه . هو قتلٌ للزّمنِ المقبل ورفض للحاضر . فأحاطت تبعا لذلك بٱلقصيدة استعارةٌ مكثّفة اندست فى كلّ جزء مِنْ أجزائها وهى استعارة الانفصال ــ الاتصال تكسيرا لمنطق الكون ورفضا لنمطيّته وانتظامه ، ومحاولة عكس ٱلمسار لتكون النّهاية وقوفاً على البداية،وذهولاً عن الكَوْن والْوجُود .

٢ – ٱلمقطعُ الثّانى

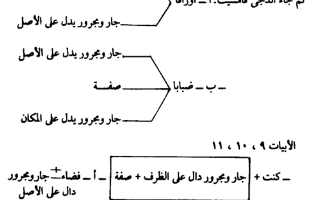
ٱلحفر فى ٱلذّاكرة ، واختزال ٱلمسافات عوداً إلى بدْءٍ محتَجب لا شاهدَ عليه إلاّ ما يبنيه ٱلإنسان بمحض التصوّر وٱلخيال سيمكننا فى ٱلنصّ لظاهرتين سبق أن برزتا فى المقطع الأول بتفاوت هما ــ زيادة على حديث ٱلشّاعر عن نفسه وتواتر ضمير المتكلم وٱلمفرد ــ انتشارُ الصّفةِ وتواترُ علاقةِ الإضافة بٱلجارّ وٱلمجرور الدّال على الظرف مكانا وزمانا ، أو الدالّ على الأصلَ .

يبين ذلك مخططُ ٱلوظائف ٱلآتى :

البيتان ٥ ، ٦ (وهما جملة واحدة)

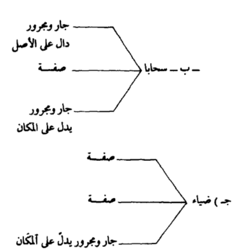


البيتان ٧ ، ٨



الأبيات ٩ ، ١٠ ، ١١

ــ كنت + | جار ومجرور دال على الظرف + صفة | ــ أ ــ فضاء + جار ومجرور دال على الأصل



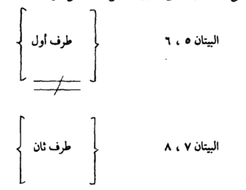
البيت ١٢ ورد فيه جارّان ومجروران دالان على المكان .

* *

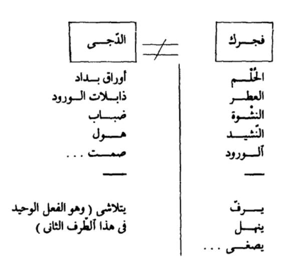
هذا ٱلمقطع ٱلحُلْم أو ٱلمقطع ٱلوهم ، ٱلّذى يبنى ٱلشّاعر فيه صُورَة كوْنه وما قبْل كونه مقطع جاء منتظماً انتظاماً لافتاً ، فهـو مكوّن من مقطوعتين تفتتحان الطريقة نفسها ـ تكرار الناسخ الدال على الماضى واسمه ـ وتشتركـان ، كما يبـين ٱلرسْم السـابق ، فى نمط ٱلتركيب وٱلوظائف ٱلغالبة كما أن كل واحـدة منها تنبنى داخليـا على مقـابلة أساسية كل طرف من أطرافها قطب معنى تقابل معانيه المختلفة المعانى ٱلمنضوية تحت ٱلقطب الآخر .

ـ أ ـ المقابلة الأولى

هى مقابلة مبنية على ثنائيتين ، كل ثنائية تمثل طرفا :



وقد وظّف ٱلشّاعر عدداً من ٱلمظاهر ٱلبنيوية وٱلمعنوية لبناء ٱلمقابلة ، كٱلفَصْل فى مستوى ٱلرويّ بحيث جعل الدّال مشفوعا بالكاف ساكنةً فى البيتين (٥ ، ٦) على حين أطلقه فى البيتين الموالين (٧ ، ٨) ، كما فَصَل بينهما بعلامة لُغوية واضحة ، هى « ثمَّ » الدالة على ٱلعطف مع ٱلتّعاقب ، ولكنّها تَشِى بٱلفَصْل من حيثُ تؤكد ٱلوصْلَ ، ودعَّم ٱلفَصْل بتغيير نوع ٱلجملة فى ٱلمطلع ، فجـاءت فعلّية تعبيـراً عن ٱلحدث الموحى بٱلتغّير وتبدل الحال . وقد أقام الشاعر من جهة أخرى بؤرتين معنويتين متقابلتين فى مستوى ٱلعنصر الأساسى تقابلاً دالاً :



وجاء ٱلنّاسخ ٱلدّالّ على ٱلماضى فى مطلع المقطع الثانى يُعلن عن ٱلتّحول وٱلزجّ بالنصّ فى ٱلحكاية وٱلتّاريخ ، حكاية ٱلشّاعر ذاته عن ذاته ينحتها من قصص ٱلخَلْق والتّكوين ، ويصُوغهـا من نصوص ثقافته ٱلمختلفة ٱلّتى تحاول أن تعود إلى أصل الانسان ومبدأ حياته فوق الأرض وتلبّس روحه بٱلمادة ، أى ٱلوقوف على نقطة الإزْدواج والثّنائية وقت خروج الموجود عن ٱلجَوهر الفَرْد وانبعاث المادة والشّكل طَوْقاً لروحهوحِصاراً . والزمن الماضى هو زمن ٱلشّاعر ٱلوحيد ، عليه يقع ما ألمّ به من أحداث وعلى سَمْتِه تنبنى كل المقابلات وعلى هذا النحو تنغرس القصيدة فى قصّة التكوين الأولى ، وتشرّع وجودها بوصفها كتابةً شعْريّةً تقدّ من الخرافة بدائـل وتعبّر بهـذا الرسمّ المتوهّم عن الضيق والرّفض . فالشاعر يبنى بٱللّغة مشهَدَ ٱلعالم ٱلغـائب ، عالم المُلْتقَى الخفى ، عالم الشوق والحلم يبحث عنه مخرجاً من ٱلعذاب ، عالم مفقود من مَعِين غُربته وَحِدّة شعوره بآلام التّيه والضياع . عالم الغيبة والذهول والانطلاق ، عالم الحركة البطيئة الرقيقة كخَفيف ٱلأوْراق أو ضوع ٱلشّذى ، عالم النسيان والتبتّل والنشوة ٱلقصوى ، إنّه عالم الشّعر يصوغه ٱلشّاعر بٱلوصف وشفافية ٱلرؤية وٱلهواجس الغالبة .

ويأتى « الدّجى » يقابل ٱلفجر وتتغير ٱلأحوال ويعقب زمن زَمَناً ، ولكنّ صورَة ٱلعالم ٱلماضى ٱلجميل تبقى عالقة بالشاعـر أو يبقى هو متعلقا بها ؛ فينصبغ بلونها ما جاء مقابلا لها وإذا ما رشح عن مطلع مُقَابلة تامة (الدّجى الفجر) لا يقابل تمام التقابل الصورة الأولى ، وإذَا اللّيل غير قادر على طمس معـالم ٱلفجر فـأتت ٱلصّورة الثـانية (البيتان ٧ ، ٨) منزوعة من الأولى نزعا ، عليهَا آثارها لتـدل على هول الفاجعة وقوّة تشبث الشاعر بحلمه وعالمه ٱلوهمّى ؛ كـالطّفـل يُفْصَلُ عن أمّه فى حال ٱلرّضاع أو هى الأوصال تقطع فى الحى قطعا . وهذه صورة التحولات من ، مجىء اللّيل بعد النهار .

عطرا (بيت ٥) ← أوراقا (بيت ٧) . وهو انتقال من ٱلشّيء إلى سببه وممّا لا حجم له ولا شكل إلى ماله حجم وشكل .

يــرفّ (بيت ٥) ← بداداً (بيت ٧) . ذهاب ٱلحركة والانتقال من الفاعلية إلى المَفْعُوليّة

ورود (بيت ٥) ← ذابلات الورود (بيت ٧) . التّراجع والاقتراب من الموت

عطرا (بيت ٥) ← ضباب من الشّذي (بيت ٨) .

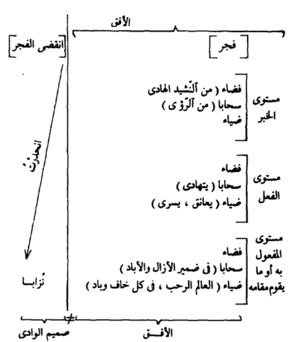
تبقى الصّورة هنا فى منْطق المقابلة رغم ما بين الطّرفين من تشابُهٍ . يتّضح ذلك عندما ننزّل الطرف الأول «عطراً» فى سياق الاستعارة المحيطة به «الفجر» والظرف الجار والمجرور «فوق ورودك» . فلئن بقى العطر فإنه فى الطّرف الثانى غائم حدّده الخبر الثانى لأمسى «ضباب» ، والظّرفُ «بين هَوْلِ الدّجى وصمت الوجود» . ففى حين كانت الصّورة الأولى غارقة فى النشوة والفرح والطُّمأنينة أصبحت فى الطرف الثانى قائمة مغروسَةً فى الخوْف والموت (صَمْت الوجود) .

إذَنْ بدأ الشاعر يخرج من عالم السّحر والأبد ؛ ولكنه خروج من لا يصدّق الرّحيل والانفصال عن هذا العالم ، ولذلك يرتدّ الشاعر على عقبه بمجرّد أن يفيق على صورة الكون الموحشة ؛ فيطرد شبح الإفاقة ، ويحاول جاهداً الانغماس من جديد فى الحلم ، فيعود النصّ على بدْئه ، وتطلع علينا الحكاية من أوّلها :

المقابلة الثانية

تكبر مساحة العالم وتتّسع آفاق الحُلم وينقبض الواقع وينحسر فى بيت فتأتى المقابلة متفاوتة الأطراف يغطى محورها الأول ثلاثة أبيات ٩ ، ١٠ ، ١١ ، على حين يحتوى الثانىَ بيتٌ واحد (١٢) ، والتّقابل هنا خفّى لا سبيل إليه إلاّ التأويل وتوليد النصّ ، من النصّ ، لأنه لا يقوم على مقابلة الوحدات والمعانى المفردة ، بل هى الصورة تستمد معناها وفعاليتها بوضعها إزاء صورة أخرى .

فلا مناص من مجاوزة ظاهر النصّ لتحديد التقابل . وبيانا لذلك نحاول تحديد مكونات كل طرف من أطرافها على النحو الآتى :



يبرز المخطط السّابق أن بناء المقابلة بناء متداخل متفاوت الأطراف نحتاج فيه إلى التخريج والتأويل . فلرسم الطرفين المتقابلين اللذين تتحرك القصيدة بينهما ، اضطر فى البيت الأخير (١٢) إلى اختزال كل الفضاء الشعرى السّابق بأخباره وأفعاله ومفاعيله وصفاته فى كلمة الأفق حتى تقابل صميم الوادى . ولما بيّنا سابقا ، يصبح الطّرفان المحيطان بالمقابلة هما «صميم الحياة» و«صميم الوادى» . وما عدا ذلك فكل المادة اللغوية التى بسطها فى الطرف الأول لا نجد ما يقابلها فى الطرف الثانى إلا التميز ترابا (١٢) ، والفعل المرافق له الواصل بين الطرفين انحدرت وهو فعل مشحون بكل الإرث الفلسفى والدّينى الذى يدور حول بداية الحياة فوق الأرض .

وعلى هذا النحو يجبرنا منطق النص على أن نحدّد المجال المعنوى لكلمة «تراب» بالمجال المقابل له . وبناء المقابلة هذا البناء يعطى الكلمة معنى يجاوز المعنى المعروف ويجاوز المعانى الحافة المرتبطة به أيضا ، لا سيّما متى قرنا معناه بالجار والمجرور الدّال على الظرف (صميم الوادى) ممّا سنحاول بيانه .

إنّ فى كلّ الوحدات ــ الأخبار معنى السّموّ والارتفاع ، وكذلك فيها إشارات واضحة إلى العالم السّحرى الذى يلفّ تجربة الشاعر .

فالطرف الأول فضاء (بيت ٩) لا يحيط به حدّ ولا يأتى عليه رسم ، هو عالم الأهازيج والأناشيد الرفيقة الرقيقة ؛ أناشيد العبادة والخشوع والتهجّد حيث يختلط الغناء برائحة البخور ، تشيع فى الجو نوراً خافتا قلقا لا يستقر ، إيذاناً بأنّ الحياة زائلة واقعةٌ على حدّ مَسْنُون ، وهى أيضا أناشيد الإنسان سارحاً فى الطّبيعة تغمُر روحهُ الرّاحة والطّمأنينة إذ يدخلها عالَماً سحْرِيّاً يردّدُ فى نشوة ما تَعْدِلُها نشوةٌ أغانى الحياة وجمال الكون .

هو عالم الشاعر يبنيه بالرؤ ية ويقدّه من الضياء معنى غَالباً يسعى إلى تطويقه وإذابته فى أبنيته اللّغوية ليعمّر به فضاء رؤ اه . إنّ حكايَةَ الحياةِ حكايَةُ الشّعر ولا يَعْدُو ما يقوله ترجمَةً لَهَا وتاريخاً التـأكيدَ عـلى كونـه شاعراً . فتِلْك حياته من قبل ومن بعدُ .

أمّا الأفعال ـ الصّفات فحركة خفيفة تتسرّب فى الكون ، وتسْرِى فى أوْصَاله عليهَا آثارُ النّشْوة يحملها هذا المقطع من المقطع السّابق .

وبعض هذه الأفعال يشى بما أخفاه الشاعر فى العنوان . فلا سبيل إلى أن نَسْكت عن فعلٍ مثلِ عـانق (بيت ١١) فى قصيـدة مُطلَعهـا الأشواق . وبهذا نتبينُ الضّنى الذى يدمى أوصال الشـاعر ، ونفهم أهمية التاريخ فى النص إذ هو حديث عن زمن كان ينعم فيه بوصال من يحب فى صورة أثيريّةٍ عجيبة تقوم على استعارتين : استعـارة الضياء للحديث عن نفسه ، والعالم الرّحب للحَدِيثِ عنِ المَحْبُوبَة .

«وضياءً يعانقُ العالمَ الرحب» (بيت ١١)

فالشّوْق تائه لأ لأنّه لا يعرف متعلّقَ شوقِه ، فلقد أبرزه هنا حرّيّة وانطلاقا وآثاراً علوية متخلصةً من شَوائب المادة ، ولكنّها تـائهة إذ

تسعى إلى ما تعرف أنّ إدراكه صعبٌ وإلىَ حَالاَتٍ لا يعيشها المرء إلا بخياله وفى خياله ، ومن ثمّ يصبح التاريخ ذاته حكايةً وضربًا من الوهم والخرافة . وتكبُر الفَاجِعَةُ لأنّ مَعْدن القصيدة وباعثها ومحرّكها إنّما هو التعلق بالوهم والبناء على الحلم واستصْراخ مُثُل بناها الإنسان بعقله وأنشأها إنشاء ، منذ بدأ يفكّر فى مصيره وأصل تكْوينه .

أمّا المفاعيل وما قَام مقامَها فتبرز سعىَ الشّاعر إلى المُطلق والشّمول والانعتاق والتخلّص من قيود الوجود ظاهرا وباطنا .

فالفضاء فراغ وانفتاح **والضياء** نور لا يطوقه طوق ولا يحيط به حدّ ؛ إنّهما يرسمان صورة العالم بلا قيد ولا عائق ، لا بداية له ولا نهاية واقعا فى المطلق متقوقعاً فى الأبَد . هو البديل عن العالم الذى يتحرك فيه الشّاعر .

تلك إذن قصة هذا الشاعر : فجوة عميقة بين ما كان وما هو كائن ، بين الكون ـ الحلم ، والكون ـ الواقع ، قصة القطع والانفصال . وفى هذه الفجوة العامِرة بالخوف والرّعب والألم ينبت الشعر ويحفر مجراه مستقبلاً وِجْهَةَ الماضى هروبا من الزمَن الحاضِر .

ولهذا جاء بناء القصيدة من الإنشاء إلَى الخبر ؛ من حال النّفور والرّفض إلى سببها عودا على بدء فى محاولة جاهدة لايقاف تقدم الزمن ، وقتل الفعل الذى يُعيد قصّةَ التكْوين والهبوط وتدهور الصُّوَر والعوالِم والقِيَم .

II . ٣ المقطع الثالث

إنّ الشّعور بالهوّة والقرار والإنقطاع عن العالم العلوى عالم السحر والرؤى ، ولد فى المقطع عدّةَ ظواهر : العودة إلى النّداء إصرارا على رفض الواقع والتشبّث بالصورة النقية التى رسمها لعالم ما قبل الكون وهروبا من مرارة اليقظة والعودة الى العالم المؤلم المضنى بالبقاء فى غيبة النشوة وعذوبة الحلم .

كما ولدّ على صعيد البنية اللّغوية التعجّب الدالّ على الكثْرة (بيت ١٣) حتى توافق الكثرة عُمْقَ الهوّةِ الفاصِلة بين العَالمين . والتعجّب ضرب من التعبير المباشر يعلّق به الشّاعر حالَه ، ويعبّر عنه بطريقة تكون فيها اللغة رجْعَ الإحسْاس وقناته الشفّافة ، ويقدّمه للقارىء عارياً لا يحتاج إلى تأويل أو تخْرِيج .

وفى مجرى التعجّب نشأ المعنى الشّعرى الأساسى الدائر حول مسألة الحنين إلى الأصل والبحث عن عالم المثال وهو معنى الغربة .

والغرْبة كمعنى شعرى تستدعى جملة من المُلاَحظات :
ـ معنى الغربة فى هذه القصيدة وفى كل أغانى الحياة ، ولعلّه فى هذا النوع من الشعر ، متولّد عن صورة مهمّة سمّيناها الانفصال/ الاتصال بوصفها حركةً متواصلةً متردّدة بين الواقع والمثال ، وفى الفضاء السحيق الفاصل بينهما ينمو الشعر ، ويستمد عناصره ، فتكون التجربة كلها منغمسة فى آلام الانقطاع وحرقة الفرقة .

ـ الإحساس بالغربة من جوهر العملية الشّعرية ذاتها . فهو إمّا ناتج عن قدرة الشّاعر على إدراك ما لا يدركه غيره ، أو لأن ثنائية الواقع والمثال لا تعدو أن تكون حلما وموردا من موارد الشعر ؛ وإذ ذاك يكون الحلم الشّعْرَ ذاتَه ، وتكون آلام الشاعر وعذابه من قدرته على بناء المثال بناء فذًا ينحته من محض خياله ؛ فيكون التمزّق والإنقطاع حالةً لا وجودَ لَهَا خارجَ الشّعرِ والشّاعر ، وتكون غرْبة الشاعر من غربة رؤ اه ومن قدرته ، على رؤ ية ما لا يراه غيره ، وتصور ما لا يتصوره . فالألم على هذا النحو صِنْوُ القُدرة ومرادفها ، والشقاءُ من الشّعور بالتفرّد .

وفى أحشاء هذا المقطع يزداد نموّ المقابلة المسيطرة على القصيدة والغالبة على الشاعر ، وهى مقابلة المطلق ≠ المقيّد أو المكان ـ القيد ≠ الفضاء .

لقد كانت المقارنة قبل هذا الحدّ بين حالتين متقابلتين ، لا شك ، ولكن جاء التعبير عنهما بصفة مطلقة تُحمل فيها الحالة على الحالة . ولم تكتمل المقابلة لأن العنصر الأساسى المولد لها لم يبرز إلاّ فى البيت الثانى عشر (١٢) وهو الانحدار . لذلك وجدنا الشاعر يتوسع فى الحديث عن عالم المثال . واتّضح من الصّور التى وضعها له أن المعنى الأساسى هو الحريّة والإطْلاق ، ولكنّه لم يتحدث عن المُقابل إلاّ فى هذا المقطع الثالث ، عندما جاءت عملية الانحدار تؤكد التقابل بين التعيين بالإشارة أو بالاسم (الدنيا هذا الوجود) والنداء كاستغاثة وجرى وراء الحُلْم .

هَذَا فى نظرنا ما يفسّر مَعْنى القيد والحصار الغالب على المقطع . والحصار فى هذا المقطع ألوان :

ـ حصر بالجَارّ والمجرور والدّالّ علىَ المكان (**فى الدنيا بيت ١٣** . ومن المؤكد أن معنى الحصار والقيد لا يبرز هنا إلا باعتماد المقابلة بينهما وبين العالم الآخر)
ـ حصر بالنبذ والتفرّد (**غريب بيت ١٣**) .
ـ حصر بالجارّ والمجرور الدّالّ مجازا على مكان أضيق من المكان السابق (**بين قوم بيت ١٤**) .

ـ حصر بالإنقطاع ، أى بانقطاع التّواصل وانتفاء التّفاهم ، وهى حالة أشد وقعا على الشّاعر من حالات الحصار السابقة (**لا يفهمون بيت ١٤**) .
ـ حصر بالجار والمجرور الدّال على المكان (**فى الوجود بيت ١٥**) .
ـ حصر بالصّورة ودلالة اللّفظ (**مكّبل بقيود** ، بيت ١٥) .

وتكثّفُ المحاصرة على هذا النّحو يؤكد أن الشّوق العارم الّذى يهزّ الشاعر إنّما هو شوق إلى الحرّية والانعتاق ، وأنّ مولد آلامه ومحرك شعره إنما هو الشعور بالحصار بالمعنى الأونطولوجى .

وتنحو صورة الحصار فى المقطع إلى التراكب والتعدّد على هذا النحو :

ـ فى الدنيا غريب × ٢
ـ بين قوم لا يفهمون × ٢
ـ فى وجود مكبّل بقيود × ٣

فالمَوضُوعُ قيدٌ والمحْمول قيْدٌ ، أو إنْ شئت فالاسم قيد والصّفة قيد

فتشتدّ آلوطأة على آلشاعر ، وهذا ما يهيء ، بصفة طبيعية ، لبروز آلأمر آلمربوط بآلفاء (فاحْتضنّى ، بيت ١٦) . فآلمقطع من أوّله إلى آخره بناءٌ للقيود ، وأطواقٌ داخل أطواق تشدّ كلها على رقبة الشاعر ، فينحبس نفسه ويحسّ بآلخوف وآلضياع . وَبناءُ آلمقطع على هذه آلشاكلة نابع من آلشعور أيضا بانسداد الآفاق في وجه الشاعر وضيقه بالأرض وآلناس ؛ ولذلك نجده ، تعبيرا عن الانسداد ، يرسمُ ثلاثةَ أطواق ، آلواحد منها في الآخر :

في وجود : وهو آلطوق آلخارجي آلمحيط بالموجودات .
مكبّل : إضافة اسم آلمفعول آلمشتقّ من مادّة لغويّة تدلّ على آلوثاق وآلرباط .
بقيود : ذكر صريح للرّباط المادي ، وصيغة آلجمع تزيد من وقع المعنى .

ولا يخرج اسم آلفاعل « تائه » (بيت ١٥) عن كلّ هذه آلمعاني لاِتّصاله ، هو أيضا ، بجار ومجرور يَرْشَح بآلعتمة ويؤذن بالانسداد وآلمحاصَرة (تائه في ظلام شك ونحس) .

وعلى هذا آلنحو استدعى آلإغراق في بناء صورة الضّيق وآلقيد فعل الأمر في آلبيت الأخير (١٦) مرتين متتاليتين نحتا من فعلين يدلاّن على آلتطويق والاشتمال ، ولكن بمَعْنى مقابل للمعاني آلسّابقة ، لأنه ينبع من آلحنوّ وآلحماية . وتطلع هنا صورة الأمّ جلية لتفك الشاعر من حالة الوحش والرعب المتأتية من الشعور آلحادّ بآلغربة ، كما تتأكد صورةُ الاِتّصال ـ آلاِنفصال ، إذْ يبحث آلشاعر عن عالم ما قبل آلولادة ، وقد بعثه في آلبيت بالإشارة إليه (كالماضي) محْفوفاً بكل آلمعاني آلتي سبق أن نسجها . فصميم الحياة هو الأم ، وآلشاعر طفلٌ مرهَق انقطعت أواصره منذ غادر الرّحم الدّافىء ، ولم يستطع أن يجد في الأرض آلطّمأنينة وآلبراءة والرقّة فاحتمى بصورها ، وراح يجري وراءها في لهفة تقطع آلأنفاس ، ظهرت آثارها على بنية القصيدة حيث زاوج بين آلإنشاء والخبر وجعل الأول بسبب من الثاني ؛ أي أنّ آلتّاريخ جاء يفسر آلشعر ويؤسسه ، فالبنيةُ مُجاوَرة آلقَوْل لِدَافِعِه ، ومُجَاوَرَةُ آلشّعرِ للفعاليّة آلتي أدّت إلى إنْتاجه . ومفادُ هذه آلطّريقة في بناء آلقول أن المقابلة هنا هي آلوَالِدةُ آلتي تحتضن عمليّة آلشعر وتبشّر بها .

وبنهاية آلمقطع آلثّالث تَنْتهي دورةُ آلنّص ويتّصل طرفاه : فالأمْرُ آلمكرّر في آلبيت الأخير متّصل بآلنّداء في المطلع . كما استوفتِ آلمقابلةُ عناصرها واتّضحت مكوّناتها ، فالأمس واليوم ليسا بعدين زمانيين وإنّما هما نمَطان في « آلوجود » : نمطٌ منغرس في أبديّة آلذّات منتشر في المطلق ، جوهراً خالصاً لا يحتويه شكل ولا تحيط به صورة ؛ ونمطٌ تاريخيّ متراجع ، متدهور ، يأتيه آلفساد من تلبسه بآلتراب ، ووقوعه في مجرى آلحَدَث وآلفِعْل . هما عَالَمَا الأفق آللازوردي ، وقرار الهوة آلسّحيقة ؛ نقيضان يبنيان عالم الشعر ويصوغان الزمن صياغة عمودية ، حركتها من آلقرار إلى القمة ، فلا خطّيّة ، ولا تعاقب ، ولا مستقبل ، وإنّما هو اتجاه وحيدٌ تُساق إليه تجربة آلكتابة . فلا خلاص إلا تسلّق آلمَهْوى نحوَ نقطة آلإنحدار .

ولمْ نَجِدْ في آلمقطع الرّابع ـ باستثناء البيت الأخير حيث تكثفت المقابلة وتجمعت ، لتقفل النصّ بنبرة التّمنّي آلتي تردّ عنْفُوانَ آلنّداء وآللّهج بآلمثال إلى ضرْبٍ من التّسليم بآلواقع لاِسْتحالة التّقوقع آلأبديّ في آلذّات ،

ليتني	لم أزل ـ كما كنت ـ ضوءا شائعا في الوجود ، غير سجين !
	≠ ≠

لم نَجِدْ فيه ما يُعد إضافةً للنصّ . بل إنّ هذا آلمقطع دون آلمقاطع الأخرى لا يعد فنّا شعْريا لِما فيه من لهجة مُباشرة واستحضارٍ لنصُوص تُراثيّة قيلت في ذمّ آلدّهر وآلتبرّم بآلوجود . لهذا سكتنا عن شرحه لوجوده في غيره ممّا سَلفَ .

**

ومتى عدنا إلى أغاني آلحياة وجدنا آلمعاني الأساسية والخصائص الكبرى التي استخلصناها من « الأشواق آلتّائهة » ماثلةً في جلّ قصائد آلدّيوان ، ما عدا ما جاء معطوفا على قصيدة الشاعر المشهورة « آلصباح الجديد » . سنرى في موطن آخر من هذا آلبحث إلى أي مدى يمكن عدّ القصيدة السّابقة منعطفا في تجربة آلشاعر واعتبار كل الديوان مقابلة كبرى قطباها « الأشواق التائهة » والقصائد الواقعة في حيزها و « الصباح الجديد » وما جاء بعدها ؟

وآلسّمة آلغالبة على آلشّعر المتّصل « بالأشواق آلتّائهة » آلحنينُ آلعَميقُ إلى الأصل ، وآلجرى آلمُضنِي وراء المطلق الحرّ بديلا عن القيْد وآلسّجن . إنه شعر مشدود شدًا إلى وضْع آلكمال وآلحرّيّة ، يبنيه آلشّاعر بآللغة فنّا بعيدا عن مضايقات آلحياة آليومية القاسيّة . هو الماضي ـ الموضع آلمنحوت من قلق الشاعر وضيقه بالناس وحدّة شعوره بالألم إذْ تَغْمره آلوحشة ويشْقَى بآلغُربة .

ونشير في مايلي إلى أهّم المواطن التي برزت فيها تلك آلمعاني ، مكتفين غالبا ، بالإشارة إلى أهّم عناصر آلمعنى ، متوسّعين في آلتّحليل في المواطن آلمهمّة .

القصائد آلمشْتملة على آلمعاني آلمذكورة*

ـ أ ـ من آلبداية ←———— آلصّباح الجديد

أيها الحبّ (ص ١٩ ـ ٢٠) ، آلنّجوى (ص ٢٢ ـ ٢٣) ، أنشودة آلرّعد (ص ٣٩ ـ ٤٠) .

مأتم آلحبّ (ص ٤٣ ـ ٤٥) ، الزّنبقة آلذّاوية (ص ٥١ ـ ٥٣) ، آلدّموع (ص ٧٢ ـ ٧٣) .

أيّها الليل (ص ٧٤) ، جدول آلحبّ (ص ٨٠ ـ ٨٤) ، أغنية آلشّاعر (ص ٩٩ ـ ١٠٠) .

صوت تائه (ص ١١٦ ـ ١١٧) ، نشيد للأسى (ص ١٢٠ ـ ١٢٣) ، قلت للشّعر (١٢٤ ـ ١٢٦) ، أغاني التائه (ص ١٢٩) ، إلى قَلْبي التائه (ص ١٣١ ـ ١٣٣) ، إلى الله (ص ١٤١ ـ ١٤٤) ، رثاء فجري (ص ١٧٢ ـ ١٧٣)

أبا أبكيك للحبّ (١٧٤ ـ ١٧٥) ، فكرة الفنان (ص ١٨٦ ـ ١٨٨) ،

* نذكر عنوان القصيدة ، ونضع بين قوسين موْقعها في الديوان ، ونشير بخطين إلى القصائد التي كثرت فيها هذه المعاني وشابهت مشابهة كبيرة الأشواق التائهة .

قلب الأم (ص ١٩٠ ـ ١٩٥)

ب ـ **الصّباح الجديد**← إلى نهاية الدّيوان ، فى المؤرخ من القصائد .

زوبعة فى ظلام (ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦) ، الدّنيا الميّتة (ص ٢٧٠ ـ ٢٧١) .

فمقابلةُ الظّلام ≠ الضياء ، وهى تجلٍّ من تجليّات المقابلة الأم : الماضى ≠ الحاضر ، برزت فى شعر الشّابى فى مرحلةٍ مبكّرة مطلعهُا قصيدة **أيها الحبّ** . المؤرخة فى غرة أغسطس ١٩٢٤ ، أىْ فى سِنّ لم يتجاوز الشّاعر فيها الخامسة عشرة . وفى أوائل التّجربة ، أيْضًا ، برزت المقابلة بينَ الأمس واليوم محمّلةً بكثير من المعانى التى ستتجلى فى اللاحق من شعره . ففى قصيدة **النجْوى** ، وهى مؤرخة بـ ٨ رمضان ١٣٤٣/٢ إبريل ١٩٢٥ ، جاء الحديث عن « الأمس » فى سياق معنوى عناصره : (النّبل ، والمجد ، والسّلامة ، والجمال ، والإبتسام ، والغناء) ، على حين قرنَ « اليَوْمَ » بـ (الشّقاء ، اللّوعة ، البكاء ، الأنين) .

من القصائد ما يجاوز الشبه بينها وبين **الأشواق التائهة** باب المعانى ، إلى الإتفاق فى الكلمات المفاتيح وما يُسمّى بالصّيغ المُنْتِجة . ففى قصيدة **الدّموع** تبرز المقابلة بين « الحياة » و « الأمس » ، حيث تنتج الحياة نفس السّياق الدلالى السّابق : (التعاسة ، الأشواك ، التمزق) ، ويُصاحب الحديث عن الأمس الحسرة على ذهابه وانقضائه . وأهمّ من كل ذلك ظهُور كلمتيْن فى مطلع القصيدة يمكن بسهولة تبيّنُ العلاقة بينها وبين بعض الكلمات المهمة فى قصيدة **الأشواق التائهة** ، بل يمكن عدهما نواتيْن مولّدتيْن لها . والكلمتان هما الشّوق ، واليأس ، فى قول الشّاعر :

ينقضى العَيْشُ بين شوقٍ ويأسٍ وَالمُنَى بيْنَ لوعةٍ وتأسٍّ

والشاعر ، جمع بين الكلمتين فى الصّدر بالعطف السريع لأنه لم يكن يتبين المسافة بينها ؛ لذلك اكتفى فى العبارة عنها بما يدلّ عليه الظّرف الدّال على المكان ؛ وكذلك جاءت القصيدة فى نغمة تراثية اتّباعيّة واضحة . ثم كبُر الشّاعر ، واشتدّتْ تجربتُه ، وتعمّقت جذورها فى صَابِ الحياة وعَلْقَمها ، وأصبحَ عارفاً بالمسافات ، قادرا على ملئها بخالصِ شعره ، فجَاء فضاء « الأشواق التائهة » مشدودا من طَرَفَيْه إلى هَاتَيْن الكلمتين . فالشّوْقُ عنوانها وأفقُهـا المُرْتَجى ، واليأس ، يأس الشاعر ، ثُقْلهَا وقوّة الدّفعِ فيهَا .

والوشائج بين **الأشواق التائهة** وبقية الشّعر من هذا الصّنف كثيرة ؛ ففى **أنشودة الرعد** حديث عن « أعماق الحياة » (بيت ٤) ؛ وفى مأتم الحبّ ذكرٌ « لآفاق الحياة » (المقطع الخامس) ؛ وفى **الزّنبقة الذاوية** يذكر « نجيع الحياة » (بيت ٤) . وقد اشتملت ثلاثٌ مّن قصائد الدّيوان على التّيه فى عنوانها وهى : **صوت تائه** ، **وأغانى التّائه** **وإلى قلبى التائه** . وصلة الأولى والثانية بغرضنا صلة متينة . فالأولى تقوم على مقابلةٍ بين :

الحياة ≠ الوطنُ السّماوى

شراب آجن مَسْموم ،	المهمّ ، فى الطّرف الثانى ، هذا المذهب فى الإنتساب
سكون ، تعب ، حُمّى	فالمجىء إلى الحياة عملية تشْريد سُلّطت على الشاعر وأخرجته من وطنه .
وُجُوم . موت الشّوق ،	ويكرّر الشابى هذا المعنى مرتين (البيان ٩و١٠)
أنينٌ ، دماء ، كُلُوم ، تعاسة أسى ، همُوم	

ونجد علاوة على ما ذكرنا عنوان القصيدة الأم **الأشواق التائهة** مندسًا فى هذه القصيدة . فزيادة على « التائه » الواردة فى العنوان تُذْكر الأشواق بصيغة الجمع فى البيت السّادس :

تتبخّـر الأعمـار فى جنبـاتـه وتموت أشواق النّفوس وجوما

ومع ذلك يبقى بين القصيدتَيْن فارق جوهرى ، يُنْتجه منطق تطور التجربة ذاته . فالحديث عن الحياة هنا (الحاضر) سبق الحديث عن الماضى ، كما جاء الحديث عن هذا الماضى فى صيغة خبرية هادئة لم تولّد الجرى اللاّهث وراءه كما ظهر ذلك فى الأساليب الإنشائية المكثفة التى تصدّرت **الأشواق التائهة** . وهذا يعنى أن التطوّر الذى سيحصل بين القصيدتين إنماهو ازدياد التبرّم بالحياة إلى الحدّ الذى لا يبقى فيه الماضى ذكرى يردّدها الشّاعر ، حتى يصبح توقاً يجرى وراءه ويستغيث به ، بمعنى أن التبرّم بالحياة سيضْغط على بنية المقابلة فى **الأشواق التائهة** فيتصدّر ضيق الشّاعر بالدّهر والنّاس ومعاناته القصيدةَ فى أسلوب مباشر ، وتتحلّق كل الأساليب الإخبارية التّاريخية حوله لتشده وتفسّر نشْأتَه .

أمّا أغانى التّائه فهى تقوم على ثنائية ما كان وما هو كائن . وقد وردا فى اللفظ بصيغة « كان ..... فإذا » . وعنصرا الثّنائية مُتقابلان ، يسيران من الكمال الى التدهور . وسببُ التّدهُورِ الحياةُ . وكذلك برز فى القصيدة التّساؤ ل الدّال على الخَوْف والإرْتباك والضّياع . وتركّز التّساؤ ل عن موطن الصّباح والعالم المنشود :

يـا بنى أمى ! أتـرى أيـن الصّبـاح ؟
أوراء البـحـر ؟ أم خـلـف الـوجـود
يـا بنى أمى ! أتـرى أيـن الصّبـاح ؟

ومنْ وُجُوهِ التّطوّر الحاصل بين هذه القصيدة وقصيدة **الأشواق التائهة** الخروج من البحث والسؤال ، فى مستوى الظّرف ، إلى التّعيين والتّقرير . فلقد تيقّن الشّاعر ، بعد تقدّم تجربته ، واتّساع أُفقِ عَالَمه الشعرى ، أنّ الصّباحَ هوَ الأفقُ وما قبْلَ الكون ، أى ما قبل اللحظة التى تمّ فيها الإنحدار من الأفق إلى صميم الوادى .

ومن القصائد الشديدة الصلة **بالأشواق التائهة** من جهة المعانى الأساسية والهواجس الغالبة قصيدة **قُلْتُ للشعر** .

وهى فى الدّيوان لحظةٌ مهمّة يكشف فيها الشاعر عن علاقة فنّه بحياته ، ويكْتشف ، بالتوسّع فى الخَبر ودفعه إلى اكْتِساح مناطق مظلمةٍ من ذاته ، الصّلاتِ العميقة التى تشدّ الخالق إلى خلقه .

والشّابيّ يبدأ التّعريف بعلاقة صميميّة لا ينفصل بموجبها المخلوق عن الخالق إلاّ أنْ نأتيَ علىَ الوُجود ذاتِه ونقتلَ الحياةَ في مرْكزها .

أنت يـا شعـر فلذة من فؤادي تتغنّى وقطعةٌ من وجودي [بيت ١]

فلا معنى للعبارات الدّالة عـلى الجزء هنـا إلاّ أنّها مداخـلُ ونقطُ ارتكازٍ سيتفرّع عنها ، في بقية القصيدة ، جملةٌ من الدّوال والمدلولات تؤسس للمطابقة بين الشاعر والشعر ، وهي مطابقة تسعى القصيدة إلى بنائها بطرق شتّى .

وطبعا ليس هنا مجال تفصيل الحديث عن هذه القصيدة المهمّة وإنّما نكتفي بالاشارة إلى بعض المعاني البارزة في نطاق المعاني التي تهمّنا .

ولعلّ أبرز هذه المعاني ما ورد في البيت الثّاني ، حيثُ يؤكد الشاعر المطابقة بين الشّعر من حيث هو عبارة وما يملأ جوانحه . وهو هنا لا يترك المعنى مفتوحـاً لسيطرة الهاجس عليه فتراه ، في عجز البيت ، يصرّح بقضيته الكبرى ومعين شعره ومورده ، وهو الحنين الأبدي إلى صميم الوجود .

فـيـكَ مـا في جـوانـحـي مـن حـنـيـن
أبـدي إلى صـمـيـم الـوجـود [بيـت ٢]

ويُعدّد الشّاعر وجوهَ المطابقة ويجريها في مسالك شتّى . فهي مطابقة من الـدّاخل إلى الخـارج (جوانحي ، خـواطري ، مشـاعـري ، عوالمي) ، ومطابقةٌ لأطوار الحياة (طفولتي ، شبيبتي) ، ومـطابقةٌ في مستوى الإستعارة الـدّالة عـلى تلك الأطوار (الـربيع ، الصيف ، الخريف ، الشتاء) . فـالشعر قصـة عن حياة الشّـاعر وصـورةٌ عن وجوده ؛ وفي القصّة والصّورة دليلٌ على الكيْفيّاتِ الّتي تتمّ على حَسَبها المطابقة بين الشعر والحَياة .

وللشّعر وظائف أخرى أهمّها صرفُ الشّاعر عن الذّكرى ، وقدرتُه على تعويض المفقود . وهو ضرب من السّلوى عما ضاع وانقضى . والضّائع والمنقضي ، عند الشابي ، ليس إلاّ الزّمن الماضي .

أتَمـلّـاه في الـصّـبـاح لأنـسـى
مـاتقضّـى من أمسيَ المفْقـودِ [بيت ٢٠]

وهو كذلك قوة ترفُد طاقتنا على التحمّل . بل إنّه طاقةُ التّحمل ذاتها عندما تعجز آدميّة الإنسان عن مواجهة أوصاب العالم وأوجاعه . فَوَقْتَها يعْصِف الحنينُ بالنّفس ويتحرّق الكَبِدُ شوقًا ويشتدّ الألم للخرُوج من عالم الضّباء والسعادة ينبعثُ الشّعرُ طاقـةً عجيبةً عـلى المُجاهدة والمُصابرة .

أنا لـــولاك لم أُطِقْ عنت الـدهر
ولا فرقةَ الصّباح السّعيد [بيت ٢٢]

ولا غرابة أن يكون ، لذلك ، مُسْكِنَ الشّاعر وسَكينتَه ؛ ولأنّه ، أيضا ، يُطابِق العالم ويحويه بتناقضاته ، وفي بعض أرجائه الأمَـلُ المُرتقب وإنْ كان بعيدا نائيا :

فـيـك مـا في الـوجـود مـن حـلـك ذا
جٍ ومـا فيـه مـن ضِـيَـاءٍ بَـعـيـدِ [٢٤]

نكتفي بهذا القدر من النّماذج وإنْ كان في غيرها ، من شعر الشّابي ، كثير من وجوه الاتفاق مع ما جاء في **الأشواق التائهة** . فغرضنا ليس استقصاء هذه الوجوه ، ودراسة هذا الشعر دراسة شاملة ، وإنّما هو اقتراح منهج في تناوله ، والإشارةُ إلى مدخلٍ من مداخله المهمّة .

* *

ولقد بيّن لنا البحث أن ديوان أغاني الحياة لا يمثّل ، في ما يتعلق بموقف الشاعر من الحياة وتعلقه بالماضي رفضاً للحاضر وتبرّماً بالدّنيا لا يمثل وحدةً معنوية متآلفة ، وعـلاقة منسجمـة متكاملة الأطـراف والعناصر ، وإنّما هو مرحلتان بارزتان يصْدران عن معنىً عميق واحدٍ هو الحياة والإحساس بالزمن الحاضر والسّياق المكتنف لحياة الفنان ، ولكنّهما مختلفتان في المعاني الفرعيّة المولّدَةِ عن الأصل ؛ إلى حدّ يمكن معه الحديث عن مقابلةٍ كبرى في صلب هـذا الديـوان ، ومنعَرَجٍ حاسم في مجرى التّجربة الشّعرية . وتقع نُقطةُ التّحول ، في رأينا ، في قصيدة الصّباح الجديد وما جاء بعدها من شعر مؤرخ . وهو من جهة الكمّ أقل من ربع الدّيوان ١٠٩/١٨ ، ويشغل من تجربة الشّاعر سنةً ونصفَ السّنة تقريبا إذْ إن كلّ هذه القصائد تقع بين ١٣ ذو الحجة ١٣٥١/٩ إبريل ١٩٣٣ ، وَ ٩ جمادى الأولى ١٣٥٣/٢٠ أغسطس ١٩٣٤ .

فكثيرٌ من معاني هذا الشّعر جاءت بحيث تقابل مقابلةً تامة معاني **الأشواق التائهة** ، حتى لكأنّ شعر هذه المرحلة ينبني في المعاني الأساسية التي استخلصناها على أنقاض الشّعر السّابق ، وكأن شعرَ المرحلة السّابقة يتصل بشعر هذه المرحلة بالتقابل والتضادّ . فالمعنى ولّد نقيضه والقصيدةُ الأم أوجدت ما ينْفيها . ومن ثمّ يُصبح الشّعر مـرحلتين ، والمـدخلُ مـدخلين ، أو هو إن شئنـا مدخـل مبنيّ على علاقتين متقابلتين : علاقة التآلف وعلاقة التخالف .

والرّأي عندنا أن يقع الاهتمـام ، في الدّراسـات ، عـلى هـذه القصيدة المهمّة التي يمكن عدها مع الأشواق التّائهة قطبَ الدّيوان الثّانيَ .

فقد جاءت بعدها أهمّ قصائد الشّابي الّتي يُستدل بها على وطنّيته ، وانتصـاره لقضايـا شعبه ، ولَهَجِه بـالحقّ والعـدل ، ونقمتـه عـلى الإستعمار والظلم ، في إيمان عميق بالحياة والنّضال من أجل الكرامة والحـرّية . وأشهـرُ تلك القصائـد جميعا قصيـدة إرادة الحيـاة (ص ٢٣٦ - ٢٤٠) . وفي هذا القسم أيضاً جاءتْ قصائده الثائرة على الخمول والتواكل ، الداعيةُ إلى الطموح والعمل عـلى بلوغ الأكمل والأحسن بتنشيط العَزائم والنفخ في رحيق الحياة للخروج من الظلمة إلى النور . نجد هذه المعاني في قصائده إلى الشّعب (٢٤٦ - ٢٤٩) وإلى طغاة العالم (ص ٢٦٠ - ٢٦١) . وفي هـذه المرحلة أيضـا بدأ الشاعر يرسي أسس فلسفةٍ في الحياة تقوم على التحدّي ، والمُغالبة ، والتعمّق في فهم الأشيـاء في كل أبعـادها ، خـارجَ هزّات العـاطفة وجيشان الشاعر . فلسفة ترمي إلى بناء الحياة بناء المؤمن الصّادق العزم . وقد تجمعت هذه المعاني وغيرها في قصائد من نوع نشيد الجبار (ص ٢٥٢ - ٢٥٤) وفلسفة الثّعبان المقدس (ص ٢٧٢ - ٢٧٤) .

ولا شك أن أبعد القصائد دلالة على التحوّل قصيدته (ص ٢٥٧) التى قالها بعد وفاة والده وهى ، شكلا ومحتوى ، نقضٌ لما سلف من رأيه فى الحياة . فلقد عبّرت فى نبرة مؤثّرة صادقة عن ازدواجية الفنّان ــ الإنسان الذى تدعوه طبيعته وأصل خَلْقه وتكوينه إلى الإقبال على الحياة ، واللّهج بمفاتنها ، وحبّها ، والتعلّق بها ؛ ويدعوه فنه إلى أن يؤسس باللغة الرفض والنقمة غرضاً أدبيًا وإنشاءً فنيًا .

فى كل هذه القصائد معانٍ بناها الشّاعر مقابلةً لمعانٍ كان قد أسّسها فى ما سبق . وإخراج المعنى على هذه الصّورة ينمّ عن وعْى بالتّحول الذى طرأ على مسار التجربة الشّعرية ، وإمعانِ الشّاعر فى ذلك التّحوّل . فالصّورة الزّاهية التى كانت فى الأشواق التائهة صورةَ «صميم الحياة» و «العالم العلوى» ؛ عالم ما قبلَ البدء والتكوين ، أصبحتْ تُغلّف الحياة . وكلّ ما كان فى «الوجود» قيدا وإزهاقا غدا مساحةً واتّساعا .

أيّها الموت ! أيّها القدر الأعمى !	قفوا حيث أنتم ! أو فسيروا
ودعونا هنا : تغنى لنا الأحلام	والحب والوجود الكبير
وإذا ما أبيتم فاحملونا	ولهيب الغرام فى شفتينا
وزهور الحياة ، تعبق بالعطر	وبالسحر ، والصبا فى يدينا

[قصيدة ألحان السكرى أبيات ٢٣ - ٢٦]

فلقد دبّت الحياة فى العالم الذى كان مظلما داجيا لا يُحِسُّ ولا يتحرّك . فالذى كان يسْعى لاهثا للتخلّص من الزمّن الحاضر ، وإلى قتل التّراب والسمو عليه بالفناء فى المطلق والذوبان فى النّور السّرمدى ، أصبحَ يَقْرِنُ رفضَ الحياة بالكفرِ ، ويرَى فى التّعلّق بالماضى والإعراض عن الحاضر شقاءً ما بعده شقاء .

أنت يا كاهن الظلام حياه	تعبد الموت . . . ! أنت روح شقى
كافر بالحياة والنّور . . . لا يصغ	ى إلى الكون قلبه الحجرىّ
والشقى الشقى فى الأرض قلب	يومه ميت وماضيه حىّ

[قصيدة إلى الشعب ،
أبيات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٤ والتأكيد من عندنا]

ولذلك أصبحت الحياة متعلقَ الطّموح ، وهدفَ السعى ؛ وانقلب اتجاه السّهم من النّداء على الغائب ، والتشبث بالغَيْب ، والحنين إلى الأصل ، إلى الحياة يتغنّى بها ويدفَع النّاس إلى الإيمان العميق بالجهد والبِنَاء .

إذا طمحت للحياة النفوس فلابد أن يستجيب القدر

[ارادة الحياة ، البيت الأخير]

وأهمّ من كل ما تقدّم ، شاهداً على التحوّل وانتقال الشاعر من الضدّ إلى الضدّ ، قصيدةُ الاعتراف ؛ لأنها ، أولاً ، مرتبطة بفن أدبى له أصوله وقوانينه ، ولها ، أيضا ، معنىً دينىٌّ مقترن بالمسارّة والهَمْس بالذنوب والأخطاء والتفريج عن النّفس من عبْءٍ ثقيل يتخلص منه صاحبه بالافضاء لسلطة دينية مُؤْتَمَنة بما لا يجرؤ على طرحه للعموم .

ولأنها ، ثانيا ، مليئةٌ بحبّ الحياة ، مبنيّةٌ على تناقض الموت ــ الحياة وما بينهما من دفْع وجذب . فلقد كان الموت فى هذه القصيدة باعثَ الإقْبال على الحياة والتشبثِ بها والاستجابةِ لأوامرها كالعَبْد الطّائع :

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبى	ومشاعرى عمياء بالأحزان
أنى سأظمأ للحياة ، وأحتسى	من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق	للحبّ ، والأفراح ، والألحان
(. . .)	
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها	ضرب من البهتان والهذيان
إن ابن آدم فى قرارة نفسه	عبد الحياة الصادق الإيمان

[ص ٢٥٧ الأبيات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨
وتأكيد من عندنا

إنّ كثيرا من هذه المعانى تتكرر فى هذا القسم من الشعر الذى أعلنتْ بدايتَه قصيدةُ الصّباح الجديد ، كما ذكرنا ، ولكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى بعض القصائد التى تعاود الشّاعرَ فيها النّغمةُ القديمة ، وتخرج عن النّسق من حيث إنها تؤكد سخافة الدّنيا ، وتفاهتها ، وتتأمّل فى الموت والحياة والأقدار التى تُصرِّفُ الدّنيا بكل قسوة وسخرية وعبث . ولكن عدد هذه القصائد محدود لا يعدو اثنتين هما : زوبعة فى ظلام (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) وشكوى ضائعة (ص ٢٦٨ - ٢٦٩) .

هذا التحوّل يطرح إشكالا مهما يتمثّل فى معرفة الصّورة التى نقرأ على حسبها الصباح الجديد والتأويلات التّى يسمح بها نصّها ، لاسيما أن فيها من الإشارات والأمارات ما يشرع تعدّد القراءة واختلافَ التّأويل . ففى القصيدة ، متى قرأناها خارج إيقاعها ونغمها الشعرى ، وخارج قسمٌ مهّمٌ من الاستعارات والصّور المؤسسة لكيانها ، ثنائيّةٌ تؤكد عناصرها على انتصار الشاعر على الموت ، وعلى الصّورة القاتمة التى كانت تلفّ الحياة والوجود ، وإقباله عليهما إقبالَ العاشق المتعبّد الذى أصابته فتنةُ الحياة فخلص نفسه من الشكوى والتبرّم ، وفتح قلبَه يعُبّ من الدنيا ، ويترنم بها أنغاما منعشة كلها سَلامٌ وطُمأنينة . ولا يصعب على القارىء أنْ يتبين إرادة الفعل الواضحة فى الصّورة التى بناها على التّقابل . فعدا الفعل ــ الإعلان ، أو الفعل ــ الوصف (مات) ، فإنّ أغلب الأفعال الأخرى بما فيها الأمر المتكرر (اسكنى ، واسكتى) الفاتح للنص ، أفعالُ إرادية فاعلةٌ فى غيرها (دفنتُ ، نثرتُ ، أذبتُ ، اتّخذتُ ، دحوتُ . . .) ، ومفعولها صورةُ الوجود العاتيةُ العبوس كما تفنّن فى إبرازها الشاعر فى السّابق من شعره (النّواح ، الجنون ، الألم ، الدموع ، الأسى) . ونجمت فى النص بديلا صورة الصّباح تُعْلن عن جمال الوجود وخلود الحياة وبهائها ، وهى الصورة النقيضة التى كان الشاعر يبحث عنها زمن أن كان يجرى وراء «صميم الحياة» . فالشّاعر لم ينشىء للقصيدة معانىَ جديدةً بل غيّر موطنَ الأطْرَافِ فى المقابلة الكُبْرى التى كانت محيطةً بشعره بعملية مَحْوٍ وتعويض : محوٍ لصورة الدّنيا كما كانت بالأفعال الدّالة على الموت والانحلال ، وتعويضها بصورة العالم الآخر الذى بناه نقضا للحياة ذاتها فى السّابق من شعره . لكن فى القصيدة كثير من العلامات التى تُغْرى بالتأويل وحَمْلها عَلَى غير ما يقتضيه ظاهر معناها . وأولى هذه العلامات استعارة الرّحيل التىَ تملأ المقطع الأخير ، والتى هيّأ لدخولها فى النّصّ آخر المقطع السابق له عندما يعلن الشاعر بصريح العبارة قائلا :

لم يـعـد لى بـقـاء فـوق هـذى الـبـقـاع

فأى بقاع هذه التى يشير إليها الشاعر ؟ أليست الحياة والأرض أقربَ المتعلقاتِ بـالإشارة ؟ ثم ، أوَ ليست صورةُ الرحيل صورةَ الموت ؟ وهذا الخضمُّ العظيم الذى اندفع فيه زورق الشاعر ، يولّدُ فى النفس الشعور بالعالم الآخر وبالمسافات ، والبحارِ التى تقطعها النفس لاجتياز الفاصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى .

ومن الإشارات أيضا عتمة المكان وأسطوريّته فى كثير من المقاطع .

فالصباح أطل من «وراء القرون» ومـن «وراء الـظّلام»

ومعنى الإنتظار وطول الانتظار ماثلٌ فى هذه الظروف التى تبدو هى أيضا قادمةً من بعيدٍ ، من عالَمٍ لا نعرفه لتخلُّص الشاعرَ من عناء وضيع أضناه وآلمه . وعند هذا الحدّ تبدو العلامة الثالثة وهى موضع القصيدة من الديوان . فلقد جاءت بعد شعر كلّه ضيقٌ بالحياة وألمٌ وشكْوى ، فكأنها جاءت تُعلن عن ساعة الخلاص التى تمكّن الشاعر من الالتحاق بمثله وبالعالم الذى قضى حياته مُشتاقا إليه . فلا عَجَبَ إذن ، أن يختلف قرّاء الشابى فى دلالة هذه القصيـدة وموضعهـا من تجربته الشعرية . فمنهم من عد القصيدة استعارةً كبرى تشير إلى بداية النهاية وتؤذن ، فى إيقاع رتيب حزين ، عن بداية الإبحار إلى مَعَادِنِ النور والضياء والسّعادة الأبدية . يقول الأستاذ الشاذلى القليبى مشيرا إلى رمز القصيدة فى الديوان فى مقال له بعنوان «الشابى وتجربة الفجر البعيد» :

«وهنا ينكشف معنى الوجود الحقيقى . هو الوجود السّرمدى الرّوحانىّ الطّاهر الذى سيكون له بعد خلاصه من قيود المادّة ذلك الوجود الصّحيح الذى طالما رمز إليه أبو القاسم «بالفجر البعيد» و «بالصباح الجديد» وإذ ذاك يفارق الشّاعر الشقاء ويودّع الألم ليحيا السعادة الأبدية»[٦] . ثم يستشهد الأستاذ القليبى بمقطع من قصيدة الصباح الجديد مطلعه : «قد دعانى الصباح» .

وإلىَ مثل هذا التّأويل ذهبت أغلب الدراسات التونسية وعبّرت عن الرّمز العبارات والصوّر نفسها تقريبا[٧] . ولِمَا فى القصيدة من إمكانيات فنيّة ولغوية تسمح باختلاف التأويل والقراءة وجدنا من ذكر القصيدة شاهدا للشىء و «نقيضه» . كما هو الشأن فى مقال الأستاذ الشاذلى بويحيى المشهور : «أبو القاسم الشابى والشاعرية الحق»[٨] ؛ فلقد أشار فيه إلى «الصباح الجديد» مقترنا بما وراء الحياة : وترنو أنت معه إلى «الصباح الجديد»[٩] ، أملا منك فى ما وراء الحياة بعد صمت القدر عن غصتك . ولكن الأستاذ بويحيى يعتمد قول الشاعر فى القصيدة نفسها : «سوف يأتى ربيع إن تقضى ربيع» ليعارض الدّارسين الذين ألصقوا بالشابى مفهوم التشاؤم ، وليبيّن تعلقه بالحياة وابتهاجه بها .

ومن الدراسات ما وقف عند حدود القراءة «التقريرية» ، أن ذهب إلى القصيدة توديع للكآبة وبداية حياة جديدة[١٠] واسترداد للجأش واطمئنان إلى الحياة[١١] .

وهى قراءة تقرّها ، ظاهريًا على الاقل ، المقابلة التى سبق أن تحدثنا عنها بين المعانى الواقعة فى رَحِم الأشواق التائهة والمعانى المعطوفة على الصّباح الجديد . ولقد كانت دهشتنا كبيرة وسرورنا عظيما عندما وقعنا فى رسائل الشّابى على رسالة يتحدّث صاحبها عن «انقلاب روحى» عبّرت عنه قصيدتا الصّباح الجديد و نشيد الجبّار . فهو يقول : «وبهاته المناسبة فإنّى أقول لك إنى لازلت كالماضى أشعر فى صميم نفسى بأن الأقدار تحاربنى وهى سخافة على كل حال . . ولكننى أومن فى قرارة نفسى بها ، وإنّما الفرق بينى وبين نفسى الأولى أنىّ كنت أتقبل آلام الحياة وأتحسس أشواكها بنفس ضارعة وقلب دامع باكٍ . أمّا الآن ، فإنّنى ألقاها ببسمة السّاخر ونظرة الحالم المنتشى بجمال الوجود . وقد أحسست ببداية هذا التطوّر لما اصطفتُ بعين دراهم ، ولعل جمال الطبيعة هناك قد كان له الأثر الأكبر فى تلوين نفسى بهذا اللون الجديد ، كما أن مصيفى هذا العام وما رأيت فيه من صور الطبيعة الرائعة قد أكمل هذا التطوّر ونماه . أما الآن فإنى أشعر بانقلاب عميق قوى فى نفسى كلّ القوة ، وستدرك هذا التطور فى نفسى حينما تطلع على قصائدى الجديدة وقد عبّرت عن هذا الانقلاب الروحى بقصيدة «الصباح الجديد» الذى أرسلته إلى «أبولو» . وقصيدُ «نشيد الجبّار» هو صورة صادقة لنفسى فى طورها الحاضر الجديد»[١٢] .

فى النصّ تأكيد للتطوّر و «الانقلاب» وبيان لطبيعته وأسبابه وبداياته . وقد شمل هذا الإنقلاب النّظرة إلى الحياة وكيفيّة تقبل آلامها وأشجانها : فمن الإحتجاج والشّكوى المتوتّرة الصّاخبة ، ومن مقابلة آلام الحياة بالبكاء والتضرّع والهروب من الواقع والتعلّق بالمثال ، إلى النّظر العميق الهادىء الذى يتقصى الأغوار ، ويتفهم الأسرار ، ويتأمل النواميس ، ويحيط بالمتناقضات . النّظر المقتنع بأن الكون ليس كونَ الشاعر ، وأنّه يجرى على نحو لا يعبأ بطموح الفرد وأحلامِهِ ولا يعبأ بما يَرسُم من تصوّرات ولا بما يَسعى إليه من مُثُلٍ .

إنّ المعنى العميق لهذا الانقلاب هو تخليص الفنّية من التوجّه البكائى التّفجعى الذى جعلها ، فى الغالب ، موغلةً فى التصريحيّة تعتمد الكشف والبيان بدل الوحى والإشارة الخفيّة ، فيرتسم على جسد القصيدة معناها فى شفافيّة محرجة ، تنغمس بموجبها الكتابة فى التعبير المباشر وتَتَعلّق القصيدة بالمعانى والأغراض ، وتسهو عن البناء والصّورة ، فيأتى الشعر ظاهرا لا باطنَ له ونصّا تستنفده القراءة الواحدة ؛ لغياب بعدِ الجَمْع فيه ، وعدم قدرته على مشارفة الآفاق التى يعد بها الشعرُ . إنه شعر تعجبك معانيه وتَرِقّ لشكوى الشّاعر فيه ؛ ولكنه شعر سرعان ما يفقد طاقة الفعل والتأثير .

ليست هذه خصائص كلّ الشّعر قبل هذا الطّور ، وليس كل ما بعده خلوا منها ، ولكن الأكيد أن قصيدة الصباح الجديد ، وقصائد أخرى فى سياقها ، تختلف عن بقية شعره بناءً ولهجةً وتصوّرا لعملية قول الشّعر ذاتها . فهى أبعد ما تكون عن الصّخب والتقريرية والخطبيّة المباشرة ؛ وفيها انتهاج أساليب الشعر الحق ، من اعتماد على الأصوات والإيقاعات ، والتنسيق بينها فى هدوء لتكون عنصرا مهما فى توليد المعنى ، واعتماد الصّورة الموحية التى تفتح النصّ على معان مختلفة وتفتحه للقراءات والتأويل .

هذه بعض مظاهر التحوّل فى مسار الشعر واهتداء الشاعر إلى الفنّ الرّاقى ، الذى يؤثر فى النفوس تأثيرا عميقا ، وتكون طاقته على الفعل طاقةً متجددة لا تبلى ؛ لأنه استطاع الإفلات من أسر التجربة الفردية

وابتعد عن أن يكون الشعر «نوبة» عارضة لا يتأسس عليها شىء ذو بال بداية من الشعر ذاته

ولكن فى أى اتّجاه وقع التّطوّر ؟

هل هو خروج عن أصول تجربته الأولى فى الحياة حيث كان شعره يتغذى من الكآبة والشكوى والوحشة ؛ إلى أقاليم الفرح والغبطة والطمأنينة واللهج بالحياة ؟ أم هو البقاء فى العوالم نفسها بالتوغل فى أرجائها وتعميق الصّلة بها ؟ ليس فى لهجة القصيدة والصّور المؤلفة لنسيجها ما يدل على أن الشاعر أقلع عن موقف من الحياة تلفّه الكآبة إلى موقف مناقض يُنمّى الفرح والطرب فى جلَبَة المُتَصر وضجيجه .

فأشد مقاطع القصيدة صلة بالحياة وأكثرها دعوة إلى الإقبال عليها جاءت فى لهجة هادئة خاشعة ترشح بكثير من الكآبة والأسى ، كأنها مذهب فى التسلية وتدبير فى التعزية .

ومهما يكن اختلاف القراء فى تخريج هذه المقاطع ، فإن الذين يكتفون من القصيدة بظاهر معناها يجدون كثيرا من الحرج فى تأويل عدد كبير من الاستعارات ، وأهمها استعارات الرحيل ، لتنسجم مع ما يعتقدون أنه اتجاه القصيدة العام .

زد على ذلك أن لهجة التبرّم والنقمة والشك انتابت الشاعر فى بعض شعر هذه المرحلة مما يؤكد أنها لم تغادره وأنّها ماثلة فى منعطف كل حرْفٍ يقوله .

فالتحوّل لاريبَ فيه ، ولكنه قد يكون تحوُّلاباتجـاه تعميق الموقف من الحياة و «ترشيد» التجربة ، بصب التبرّم والتضرّع والشكوى فى مجرى التشاؤم العميق ، الذى لا يقطع الأواصر بالدنيا بل يعى فى قلبه متناقضاتها ، ويقابل تفاهتها بالسخرية واللا مبالاة .

هذا ما فهمه صديقه محمد الحليوى إذ يقول له تعليقاً على الصباح الجديد[١٣] : «ولكن هل تسمح لى أن أتحدث إليك عن قصيدك الصباح الجديد ؛ «فما أظن أنى أذهب إلى القبر ناسيا مطلعه الذى بقى يرن فى أذنى وكأنه صيغ من نفاذ النور وخفة الهواء وخيوط القلب النابضة :

اسكـنـى يـا جـراح	واسـكـنى يـا شـجـون
مـات عـهـد الـنـواح	وزمـان الجـنـون
وأطـل الـصـبـاح	مـن وراء الـقـرون

يا الله ! ما أروع وما أبدع وما أجمل وأنبل ! وإنى لأحيى بهذا القصيد طورا جدايدا دخل فيه شعرك ؛ فبعد التشاؤم القاتم حلّ المرح والابتهاج وبعد الليل والظلمة أطل الصباح الجديد . فأنت فى طريقك إلى التسامى إلى قمة الفنّ السامقة لأن ؛ التشاؤم الصادق ينتهى فى الغالب بالفرح الصوفى والبهجة الروحية . وسوف تقرأ هذا المعنى تماما فى دراستى من «ده فينى» . فهنيئا لك هذا الطور الجديد ، وما أسعدك بنبوغك الذى هداك إلى ما اهتدى إليه كبار المتشائمين» .

ليس كلام الأستاذ الحليوى على أهميته ، إلاّ قراءة ممكنة لهذا «الانقلاب» ويبقى على الباحثين أن يتعمقوا فى المسألة ، وأن يقرأوا شعر الرّجل وفى أذهانهم مثل هذه القضايا .

الهوامـش

(١) انظر مجلة فصول ، المجلد الأول ، عدد ٤ ص ٢١٩ ـ ٢٢٥ .

(٢) ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ من ديوان أغانى الحياة ، من طبعة الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر .

(٣) انظر الشاذلى بو يحيى : أبو القاسم الشابى والشاعرية الحق ، مجلة الفكر ، السنة الخامسة ، العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .

(٤) انظر مثلا بعض أحكام ريتا عوض فى مؤلفها المتواضع عن أبى القاسم الشابى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣ ، ٦٣ صفحة .

(٥) ص ١٦٤ ـ ١٦٦ من الديوان .

(٦) انظر : دراسات عن الشابى ، إعداد أبو القاسم محمد كرّو ، دار المغرب العربى ، ط ١ . ١٩٦٦ ، ص ١١ وما بعدها .

(٧) انظر فى المرجع السابق ما يقول الأستاذان أبو القاسم محمد كرّو ، وإبراهيم أبو رقعة وغيرهما . وإلى هذا التأويل ذهب حسن محمد محمود . انظر ص ١١٨ .

(٨) الفكر ، السنة الخامسة ، العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .

(٩) المقال المذكور ، ص ١٠ .

(١٠) عمر فرّوخ ، الشابى شاعر الحب والحياة ، دار العلم للملايين ، ط ٣ بيروت ، ١٩٨٠ . ص ٣١٨ وما بعدها .

(١١) محمد مندور ، الشابى روح ثائرة ، ضمن دراسات عن الشابى ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(١٢) رسائل الشابى .

(١٣) رسالته المؤرخة بقرية فى ١١ مارس ١٩٣٤ . ص ١٤٥ من رسائل الشابى .

مشكلة الهجرة في أعمال "محمد عبد الولي" القصصية

وهب رومية

تقول الأسطورة إن الآلهة قد حكمت على «سيداس» بأن يتحوّل كلُّ ما يلامسه إلى ذهب . وهكذا وقع هذا المسكين فى نبع الحيرة ؛ فلا يستطيع أن يأكل ، ولا يستطيع أن يشرب ، ولا . . . ولا . . . ولا . . .

وتقول الأسطورة أيضا إن الآلهة قد حكمت على « سيزيف » بأن يرفع صخرة ضخمة إلى قمة الجبل ، فإذا أوشك على بلوغها هوت الصخرة إلى أسفل السفح ، فعاد يرفعها من جديد . وهكذا قضت عليه بالشقاء الأبدى .

ونقرأ فى رواية «مئة عام من العزلة» لجابرييل ماركيز أن العقيد «أوريليانو» كلما أكمل صناعة خمس وعشرين سمكة ذهبية أذابها فى البوتقة ليعيد صناعتها من جديد .

فهل كتبت الحياة على الإنسان العربى فى اليمن أن يعيد سيرة «سيداس» و «سيزيف» و «أوريليانو» ؟ هل كتبت عليه الحيرة والشقاء السرمدى ؟ وبعبارة أخرى ــ لعلها أوضح ــ : هل كتبت الحياة على الإنسان العربى فى اليمن قدراً محتوماً لا مفرّ منه على اختلاف الأحوال والأعصار ، فقضت عليه بالعجز الأبدى عن تحدى الظروف وتغييرها حين حكمت عليه «بالهجرة» التى لا يهدأ سيلها ولا يجف ، و «بالغربة» التى لا تزيدها الأيام فى النفس إلا رسوخاً ؟!

ما أصعب أن يختلط منطق الحياة بمنطق الأساطير !!

إن من يقرأ تاريخ اليمن ، ويعيش على مقربة من حياة اليمنيين أو يختلط بها اختلاطا واسعا ، يكاد يخرج بانطباع مضلل فيتوهم أن تاريخ اليمن هو تاريخ الهجرات والمهاجرين . هو كذلك فى الماضى ؛ وهو كذلك فى الحاضر . ومن يدرى فلعله كذلك فيما بقى من الزمن ! وتختلط هذه الهجرات بالأساطير حيناً فيرتبط بعضها بانهيار سد مأرب العظيم ، الذى تهدم فيما تقول الأساطير بسبب فأر . وإذا كانت الدراسات العلمية المعاصرة تنكر ذلك وتذكر أن آخر ترميم للسدّ كان زمن الغزو الحبشى لليمن فى القرن السادس ، فإن الذى يستقر فى ذاكرة الجماعة ــ عادة ــ هو المثير والمدهش والغريب والمفارق ، ولاسيما إذا كان نصيب هذه الجماعة من الثقافة ضئيلاً أو محدوداً .

ويخرج بعض هذه الهجرات من رحم الواقع أحيانا ، ولكنها فى كلا الحالين ــ سواء اتصلت بالأسطورة أو خرجت من الواقع التاريخى دون ملامح أسطورية ــ تتشابه فى كثير من ملامحها ، وتضيع بينها الفروق ، وتذوب المعالم الفاصلة إذا لم ندقق النظر أو نسرف فى التدقيق ، فيبدو سيل الهجرة موغلاً فى القدم ، ومستمراً حتى وقتنا الحاضر ، دون أن تنقص مياهه أو تنضب . وهكذا تشكل الهجرة ملمحاً أساسياً من ملامح الشخصية التاريخية للإنسان العربى فى اليمن ، ويبرز وشم الغربة على الوجوه جميعا ، فتبدو القضية للرائى غير المدقق كأنها قدر لا مفر منه . ولذا ليس ينبغى لك أن تدهش أو تعجب كثيراً إذا تحدث المتحدثون عن ملمح جوهرى فى الشخصية العربية اليمنية هو ملمح «الهجرة» ؛ فكأن هؤلاء القوم يتوارثون هذا الملمح كما يتوارثون أنسابهم التى يحرصون عليها ، أو كأنما هم يتحدثون عن قضية تنزل من النفس منزلة البدهيات . الهجرة قدر الإنسان اليمنى الذى لا مهرب منه ولا منجى ، أو بعبارة أقرب إلى لغة الفلاسفة : الإنسان فى اليمن محكوم عليه بالهجرة والوجود معا .

ولا ريب فى أن النظر إلى مشكلة «الهجرة» فى اليمن على هذا النحو يجعل منها لغزاً غير قابل للحل ، ويحولها من ظاهرة اجتماعية تاريخية إلى ظاهرة سرمدية ، ويضفى عليها طابعاً أسطورياً لا يمكن تفسيره . وبذا نبتعد عن جوهر المشكلة الكامن فى ظروف المجتمع اليمنى نفسه ، على نحو ما لاحظ الأستاذ أحمد القصير[1] . كما أن هذا النحو من النظر يجعل من التاريخ كياناً صوفياً غامضاً ، يتم صنعه وتكوينه

وفق قانونه الخاص بمعزل عن إرادة البشر ، فيبدو كأنه حقيقة خالدة تعلو على الناس فلا تصدر عنهم ، بل تجعلهم أدوات مسخرة لتنفيذ مشيئتها وسلطانها . ولا ريب أيضا فى أن هذا النحو من النظر والتفكير منحرف عن الصواب انحرافاً شديداً ؛ إنه ليس مردوداً أو مرفوضاً فحسب ، بل هو موغل فى الضلال والخطأ ؛ فالبشر هم الذين يصنعون التاريخ عبر جدلهم مع ظروفهم المختلفة ؛ وليس ثمة تاريخ بلا بشر ، كما يعلم الناس جميعا ، أو كما ينبغى أن يعلموا . والظواهر الاجتماعية ــ ومنها ظاهرة الهجرة اليمنية ــ ظواهر تاريخية لها طابعها النسبى والتاريخى ، ولقوانينها نسبيتها وتاريخيتها ؛ وليس فى حياة المجتمعات شىء مطلق أو نهائى ، بل كل شىء ذو طابع انتقالى متغير[٢] . وعلينا أن نتذكر ونحن نتحدث عن «الهجرة» أنها علاقة أو شبكة من العلاقات داخل الحياة الاجتماعية ، وليست «شيئاً» منعزلاً ؛ ولذا فهى تختلف عن الجوامد ، كما تختلف عن الظواهر البيولوجية . ولكن الذى يحدث حقاً هو أننا حين نتناول الظواهر الاجتماعية بالدرس تكون هذه الظواهر قد مرت بمراحل من التطور ، واتخذت شكلاً معيناً يبدو ثابتا للرائى غير المدقق . ويبدو هذا الثبات الظاهرى كأنه من طبيعة الظاهرة التى نعالجها . ولهذا السبب عينه ترفض الماركسية والبنيوية معاً الرأى القائل إن من الممكن ملاحظة البنية بشكل مباشر ، وتريان أن ما هو مرئى يخفى وراءه واقعاً أعمق . إن الدراسة التحليلية التى تصل إلى مفاهيم أكثر بساطة من العينى الذى على مستوى التصوّر ، أى إلى أبسط التحديدات ، ثم تنطلق من هذه التحديدات نحو العينى ، هى الدراسة الكفيلة بالوصول إلى حقيقة الظاهرة الاجتماعية العينية لا بوصفها «كلاً مشوشاً» أو «واقعاً أسطورياً أو شبه أسطورى» ، بل بوصفها «واقعاً غنياً بتحديداته وعلاقاته المتعددة الواضحة»[٣] .

وهذا هو المنهج الذى ينبغى تطبيقه فى دراسة «ظاهرة الهجرة» اليمنية إذا أردنا أن نصل إلى فهم علمى موضوعى دقيق لهذه الظاهرة . ومن الواضح أننى لا أريد أن أنحرف بهذا البحث ليكون بحثاً فى علم الاجتماع ، ولكنى ــ فى الوقت نفسه ــ لا أريد له أن يكون مقطوع الصلة بهذا العلم ؛ فقد بدا لى أننا فى الآونة الأخيرة قد أسرفنا فى الفصل بين العلوم حتى أوشكت أن تبدو ــ أو بدت فى كثير من المواقف والأحيان ــ علوماً متناحرة ؛ ونحن نريد لها أن تظل ــ كما هى فى الواقع ــ متعاضدة يظاهر بعضها بعضها الآخر ويكمله .

ليست الهجرة اليمنية إذن ــ وفق رؤيتنا السابقة ــ عقوبة أبدية قضت بها الآلهة على الإنسان العربى فى اليمن ، كما حكمت على سيداس أو سيزيف . ولكنها ظاهرة اجتماعية تاريخية لها أسبابها الكامنة فى المجتمع اليمنى نفسه ، فإذا انتفت هذه الأسباب انتفت الهجرة أيضا . وليس انتفاء هذه الأسباب أو زوالها أمراً مستحيلاً أو عسيراً ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ لا يأتى مصادفة أو اتفاقاً أو هبة من السماء أو من الآخرين . إنه عمل إنسانى مفعم بالإرادة والوعى والتخطيط ، ومملوء بروح المجالدة والتغيير . إن الهجرة ــ أية هجرة ــ تعبير عميق عن الاختلال الداخلى فى الوطن ، قد تتنوع أسبابها وتختلف اختلافاً كبيراً ــ وأسباب الهجرة اليمنية كثيرة جداً[٤] ، ولكنها تظل ــ على الرغم من اختلاف الأسباب ــ دليلاً قوياً على اختلال كبير فى حياة الوطن والمواطنين ، لم تفلح مؤسسات السلطة ولا الجماعات فى علاجه داخل حدود الوطن ، فالتمست له حلولاً عرجاء خارج الوطن . وقد يتحدث المتحدثون كثيراً عن فوائد الهجرة ، ويرونها صمام الأمان للدخل القومى ، ولكنهم قلّما يتحدثون عن عواقبها الوخيمة . لقد مضى الزمن الذى كانت فيه الهجرة أو الحرب (الغزو) حلاً لمشكلات البشر ، وأصبحت المجتمعات المعاصرة تبحث عن حلول ناجعة لمشكلاتها ، ووجدت هذه الحلول فى «التنمية» .

وليس من واجب «الأديب» أن يكون عالماً فى الاقتصاد ، فيرسم الخطط الخمسية وغير الخمسية ، ويضع البرامج المفصلة ، ويحصى مصادر الدخل القومى ووجوه الإنفاق مصدراً مصدراً ووجهاً وجهاً . . . ليس من واجبه أن يتتبع هذه الأمور جميعاً وغيرها حذفوراً حذفوراً . ولكن من واجبه أن يرهف السمع ، ويلفت القلب والعقل معاً ، إلى أنين الوطن والمواطنين ، وأن يفتح عينيه وعيون الآخرين على المشكلات الطاحنة التى يئن الناس تحت وطأتها ، وأن يعزز ثقة الإنسان بنفسه ، وأن يخرجه من «فرديته» المبهمة الجائرة ، ويعيد إليه «وحدته الإنسانية» الضائعة . . . أن يخلع عن وجه الحياة والبشر أقنعة الألفة والزيف ، فتتعرى الوجوه وتتكشف العلاقات تحت ضوء الفن المنهمر من وجدان هذا المبدع . على الأديب فى واقعنا العربى الراهن أن يكشف عن جذور الاغتراب فى النفس العربية ، وعن مواجع الناس ومناخهم الروحى ، وعن تلك المشكلات الاجتماعية الكبرى التى تؤرّقهم أحياناً وتطحنهم دائماً ، وعليه أن يعبّر عن أحلامهم وأشواقهم الإنسانية ، وحنينهم الدائب إلى «الأكمل» . ولست أريد ههنا أن أصدر بياناً حول وظيفة الأدب ؛ ولكنى أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذه الوظيفة العسراء التى تجمع بين السحر والتنوير فى آن واحد .

والفن اختيار من الواقع ، ولكنه اختيار ذو دلالة ؛ ورؤية الفنان هى التى تحكم هذا الاختيار ، وعلى الفنان الحق أن يعبر دائماً عن التحام مشكلة الذات بمشكلة المجتمع ومشكلة الإنسان فى سعيه الدائم نحو الأفضل ؛ وعليه أيضا أن يرى خلف الحقائق الفردية اليومية الصورة الأعم للصراع الاجتماعى . وهو فى ذلك كله ، وفى كثير سواه ، مطالبٌ بأن تكون رؤيته للواقع واضحة عميقة ، متكاملة ، بريئة من النقص والتشويه[٥] .

فإلى أى مدى استطاع «محمد عبد الولى» أن ينهض برسالة الأديب على النحو الذى نرتضيه ؟

إننا لن نتناول فى هذه الدراسة آثار «محمد عبد الولى» الإبداعية جيعا ، ولكننا سنختار منها تلك الأعمال التى تتصل «بمشكلة الهجرة» . وحين يختار «محمد عبد الولى» هذه المشكلة الاجتماعية الكبرى التى تطحن الإنسان العربى فى اليمن ــ على نحو ما بينا منذ قليل - ويركز عليها كل هذا التركيز الذى سوف نراه ، فإنه يدلّ بذلك على موقف محدد من الواقع . وهو موقف مملوء بالخصومة والحب ، يصدر عن رؤية عميقة شاملة ، ويحلم بعالم برىء من التشويه ، مفعم بالقيم الإنسانية النبيلة . إنه إنسان لا يكفّ عن الحلم ولا يتوب . وهل كان المصلحون الكبار سوى أناس حالمين من طراز رفيع ؟ بل هل الإنسان الحق سوى حالم كبير ؟ إنه صانع أدوات كما نعرف ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ صانع أحلام ، أى صانع قيم . فلننظر فى أعمال هذا الأديب الذى اختطفته يد القدر وهو فى صدر شبابه الأول ، فخسرت اليمن واحداً من أبنائها المتميزين ، وخسر الأدب العربى

صوتاً قصصياً ثرياً ، مثقلاً بالوعود والبشارة وهو فى أول الطريق .

أما أعماله التى سندرسها فهى روايتاه : «يموتون غرباء» و «صنعاء مدينة مفتوحة» . وقصصه القصيرة : «الأرض يا سلمى» ، «ليته لم يعد» ، «مومس» ، «أبو ربيّة» ، «لا جديد» . وقد سبق لنا أن درسنا فى مقال آخر إحدى قصصه القصيرة المتصلة بالهجرة(٦) .

أولا : مشكلة الهجرة فى روايتيه :
الرواية الأولى «يموتون غرباء»*

العصر الحاضر هو عصر الفرد الضائع فى غمار الناس ؛ عصر البطل غير البطولى ــ إذا صحّ مثل هذا التعبير .

هذا ما يقوله النقاد(٧) . ولكن هذا الفرد حين يدخل عالم الأدب يتغير تغيراً عميقاً ؛ لأنه ينتقل من «الفردية» إلى « النموذج » . فالفرد ــ فى الواقع ــ مجموعة من العلاقات النشطة داخل شبكة من التناقضات ؛ أما النموذج فى الفن فتجريد للكثرة وتعميم لها . ونجاح هذا النموذج متوقف على مدى تمثيله لقضية الإنسان فى مجتمعه(٨) . إن الإنسان فى الرواية كل متكامل : فذّ ومتشابه ، متفرّد وملتحم(٩) . هذا أمر ، بل هما أمران فى الحقيقة : الفرد والنموذج ، ثم مدى تمثيل النموذج لقضية الإنسان فى مجتمعه .

وثمة أمر ثالث ــ وأمور أخرى كثيرة جداً أيضاً ولكننا لا نريد أن نعرض لها فى هذه الدراسة شبه العجول ـ بل العجول حقاً ــ هو أنّ الرواية موقف من الواقع وشاهد عليه ، وأن الأديب يعيد اكتشاف العالم فى ضوء موقفه الجديد(١٠) . وقبل أن أمضى إلى رواية «يموتون غرباء» أحب أن أحترس ؛ فليس ينبغى أن يقع فى وهم أحد أن التجريد والتعميم اللذين تقدمت الإشارة إليهما يعنيان البعد عن «التجسيد» أو « التخصيص» ؛ فمن الواضح الشائع أن «الفن لا يصوغ مباشرة النموذج والشامل والدائم ، ولكن الفن يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه فى صياغة الفردى والجزئى والعارض»(١١) . وليس يستطيع الفنان الحق «إلغاء اللحظة الزمنية والمكانية للحدث ، ولا إلغاء التفاصيل والجزئيات والظلال ، من أجل الوصول إلى القانون العام»(١٢) .

وفى رواية «يموتون غرباء» يتناول «محمد عبد الولى» نماذجه الروائية من هؤلاء الأفراد الضائعين فى غمار الناس فلا يكاد أحد يلتفت إليهم . ومن مكمنه فى داخل كل منهم يمضى فى رصد الحياة التى يضطربون فى أرجائها . ومن خلال أحداث هذه الحياة تتكشف نفوس الناس وتتعرّى . أما المشكلة الكبرى التى يعالجها الكاتب فى هذه الرواية فهى مشكلة «الهجرة» الطاحنة التى تلفُّ المجتمع اليمنى بإعصارها ، وتكاد تذروه بين الرمال .

ينظر «محمد عبد الولى» إلى هذه المشكلة من زاوية واحدة ولكنها ذات مستويات متعددة ، فيرصد حياة المهاجرين اليمنيين فى مهاجرهم بعيداً عن الوطن ، ويختار لذلك نماذج مختلفة من هؤلاء المهاجرين ؛ فمنهم رجل الدين ، كالسيد أمين ؛ ومنهم الذى أقبلت عليه الدنيا بعض الإقبال فأمن غيلة الفقر وغدر الأيام ، كصالح سيف ؛ ومنهم التاجر الذى ابتسمت له الدنيا وتبرّجت فعشق محاسنها ، ومدَّ له ثراؤه فاستطاب المقام ، كالحاج عبد اللطيف ؛ ومنهم «التويجر» صاحب الحانوت الصغير الذى يشقى أطراف الليل والنهار ، ويقتّر على نفسه ، ويسرف ويغالى فى التقتير ، تحقيقاً لحلم قصىّ عاش له وعليه منذ خمسة عشر عاماً،كعبده سعيد ــ وهو البطل الأول فى هذه الرواية .

ولا ينسى «محمد عبد الولى» أن يشير إشارات تقلّ أو تكثر إلى تاريخ كل واحد من هؤلاء المهاجرين . فالسيد أمين تلقى علوم الدين والفقه فى «جبلة» ، وترك اليمن من قرابة ثلاثين عاماً ، يوم كان فى العشرين من عمره ؛ وصالح سيف مهاجر لا نعرف متى هاجر ، فما أكثر المهاجرين الذين يضيع تاريخهم الماضى فى جوف الزمن ! ولكننا نعرف أنه تعاطف مع حركة «الأحرار اليمنيين» زمناً ، ثم بدأ إيمانه بها بعد إخفاق ثورة ١٩٤٨ م يذوى رويداً رويداً ، فلم يكد يبقى فى نفسه منه سوى ظل شاحب يسير . والحاج عبد اللطيف أحد الأحرار اليمنيين ؛ شارك فى ثورة ١٩٤٨ م ثم هاجر إثر إخفاقها . وعبده سعيد ريفى ساذج بسيط ، أنفق شطر حياته الأول موزّعاً ــ وجامعاً أحياناً ــ بين الرعى ومساعدة والده فى زراعة المدرجات . تزوج وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، ثم أغرته المغريات ، وضلّلته الأمانى فهاجر . ولم يكن عبده سعيد فى يوم من الأيام ضد الإمام ، ولا دفع مرة تبرعاً لليمن ، أو حضر اجتماعاً للجالية اليمنية ، بل هو لم يهتم مرة فى حياته بأمر اليمن ، وليست تهمه أوضاعها كيفما تكون .

وهذا المجتمع الصغير الذى يشكله اليمنيون ضمن المجتمع الكبير ، مجتمع معلول لا جدوى منه ؛ فهم جميعا أسرى ظروفهم التاريخية . وهم عندما يحاولون تحدى هذه الظروف يسلكون سبيلاً واحدة لا تفضى إلا إلى تفاقم المشكلة وتعقيدها . إنهم جميعا يختارون الهجرة ، يدفعهم إليها وعى زائف . وصور هذا الوعىْ كثيرة ومتباينة كثرة أسبابه وتباينها . إنهم جميعاً يخونون ــ كل بطريقته الخاصة ــ وطنهم وانتماءهم ؛ إما لأنهم لم يفهموا مشكلتهم فهماً سليماً ، وإما لأنهم لم يفكروا فيها خارج قوقعة الذات ففهموها فهماً منحرفاً . فعبده سعيد إنسان مأزوم تتلخص أزمته فى «فقره المدقع» ، وليس يخطر ببال هذه الشخصية لحظة واحدة أن تتساءل عن سبب فقرها أو عن صلة هذا الفقر بفقر الآخرين ، أو عن كيفية معالجة هذه الظاهرة معالجة شاملة تُلتمس فى رحاب الجماعة لا فى إهاب الفرد . إنه يكتوى بواقعه فيُصِمّ أذنيه كلتيهما عن ظروف مجتمعه ، ويمضى جاهداً فى البحث عن حل ذاتى . وليس هذا الحل سوى الإيمان المطلق بالقدر الفردى ، فيتراءى له حلم الغنى قصيًّا ومؤرّقاً ومحفوفاً بالمكاره والمخاطر ، ولكن الطريق إليه قاصدة لا تعرف المعادل (بفتح الميم) . إنها طريق الهجرة ثم لا شيء سواها . وهكذا يمضى دون تردد يخوض مع الخائضين ظلال أحلام قاسية وقصيّة ، فيلفّه موج الهجرة الزاخر ، ويكاد يطويه فى لجّته العالية . إن هذه الشخصية المعلولة تحمل بذور تدميرها داخل نفسها ، وتسعى إلى مأساتها سعياً حثيثاً ؛ فقد انفصلت عن الواقع انفصالاً مأساويًّا ، وراحت تصدر فى سلوكها كله عن صوت نابع من داخلها هى ؛ وهو داخل معزول لا علاقة له بظروف المجتمع إلا فى الحدود التى تكون فيها العزلة ظاهرة اجتماعية ــ وهى ظاهرة اجتماعية فعلاً ؛ إن العالم فى نظر هذه الشخصية هو «انعكاس للأنا» لا أكثر ، ومن هنا فإنها تبدو شخصية معلولة غير سوية . ويستطيع المرء أن يتقرى بأصابعه مواطن العطب المبكّر فى هذه الشخصية ؛ فهى قبل الهجرة تكاد تكون منفصلة عن واقعها ، ولا يربطها بالوطن

* يموتون غرباء . دار العودة ط٢ بيروت ١٩٧٨م

رابط ، ولا يلفت نظرها الحكم فيه ، ولا تشكل اليمن هاجساً فى النفس أو شبه هاجس . لقد جرّد الجهل والفقر هذه الشخصية من فكرة «الانتماء» ومشاعرها ؛ ولذلك لم يكن عسيراً عليها أن تغادر الوطن مادامت تحمل ظلّها معها فتناجيه وتخاطبه وتلوذ به وتحتضنه .

وعلى الرغم من أن هذه الشخصية هى أبرز شخصيات الرواية فإنها لم تتطور تطوراً درامياً ناجحاً ؛ فقد ظلت ــ على امتداد الرواية ــ متحصّنة بذاتها ، ومغلقة على وعيها الخاص ، لا تستطيع الأحداث أن تغير شيئاً من وعيها أو سلوكها أو مشاعرها . ولقد ظل حلم «الغنى» ضالّتها المنشودة ، فهما يتطاردان ليل نهار ؛ تلتمسه بكل وسيلة ، وتسعى إليه بكل طريق ، وتحتال له من كل صوب ، حتى أوشك هذا الحلم أن ينقلب إلى عذاب يومى لا ينقطع ، ولكنه عذاب مرٌّ لذيذ له طعم النصر بعد معركة قاسية فاصلة . وكلما مرّ الزمن ازدادت هذه الشخصية صدوعاً وعطباً ، إنها تكبر وتكبر معها علّتها وصدوعها ومعاطبها ، وكذلك يكبر معها إيمانها بحلّها الذاتى المشبع بالأنانية وضيق الأفق وتضخم الذات . وتزداد المسافة بينها وبين المجتمع وحشة واتساعاً . ولا يبقى سوى أمر واحد لا غير ، يربطها بهذا العالم الذى يتماوج من حولها ، هو «حلم الغنى» والتفوق على أهل قريته جميعاً . إنها شخصية «الريفى» التى لم تفلح الأيام فى تغييرها ، فظلت أحلامه صغيرة ، وظل عالمه الكبير محصوراً فى قريته وحدها ، وظلت فكرة الملكية تتفاقم فى نفسه ، ولكنها لا تخرج عن إطار قريته شبراً واحداً ، وليس ينبغى لها .

ولقد كتب قبل أيام رسالة إلى القرية أنه سيعود ، ولكنه لم يحدد الميعاد . . . دعهم ينتظرون . . . وابتسم . . . ستتحدث القرية منذ الآن عنه . . . وسينتظر الجميع مقدمه . ورأى القرية أمامه كما تركها قبل خمسة عشر عاما ، وابتسم . . . إنه يعرف أن الجميع سيحملقون فى الطريق كلما لاح شبح قادم . . . وسيقولون دون شك :

– ها هو ذا عبده قادم .

نعم ، كلهم اليوم يتحدثون عنه ، وعنه وحده ، وسيرسمون حوله مختلف الأساطير . إنه شخصية لها قيمة . . . لها قيمة»(١٣) .

إنها أحلام صغيرة مريضة ، تتوهج بفقر الآخرين وحرمانهم ؛ وكلما ازداد الآخرون فقراً وعوزاً ازدادت أحلامه ازدهاراً وتوهجاً !! فهو يحلم بعودته إلى القرية «ومن خلفه عشرات الأطفال أنصافهم عراة ، بأقدامهم السوداء الحافية ، وفى القرية يرتفع صوت أحدهم :

– أحسن دار ، دار من ؟

ثم يصرخون ــ أوراه . . أوراه»(١٤)

لا شىء سوى الإثراء يستحق التفكير أو العمل . الإنسان لا شىء والغنى كل شىء ! هكذا أقفرت شخصية « عبده سعيد » من ملامحها الإنسانية ، وراحت تجربة الهجرة تعمق ملامحها الغريبة ، فخسر هذا الرجل كل شىء ، وكانت نفسه أول شىء يخسره فى هذه المفازة العمياء .

ولم يترك « عبده سعيد » أمراً يوفّر له المال إلا أتاه ، التوت إليه الدروب أم استقامت ، لا فرق . ففى سبيل المال تحمل أعباء الغربة ومراراتها ، وفى سبيله تجرّع بأساء الحياة ومرارات البخل والتقتير على النفس ، والقذارة التى تفوق كل تصور ، ومن أجله رفع شعار « العمل قبل الأكل » ، ووصل ليله بنهاره كدّا لا يعرف الراحة ، وشقاء موصولاً بشقاء . . . كل شىء يهون مادام يربح ؛ وهو ــ دائماً ــ على استعداد للتنازل عما يتعلق بشخصيته ، وللتسامح فيما يمس كرامته ، لو بقيت فيه كرامة ، ولكنه ليس على استعداد قط للتسامح أو التنازل عما يتصل بالمال .

« الجميع يسمونه ــ كما يسمون أمثاله من اليمنيين المهاجرين ــ « جمّالة » . ولم يكن يغضب كما قد يغضب غيره ، بل كان يبتسم لهم فى مودة . . . وأحياناً كانوا يسمونه « صالح » ، بالرغم من أن اسمه كما هو مسجل فى الجواز كان « عبده سعيد » . ولكنه لم يكن يهتم بذلك . فما الفائدة . . . أى اسم يطلق عليه مادام‍وا يشترون كل ما يريدونه من عنده . بل إن تسامحه فى الكثير ــ فيما يتعلق بشخصه طبعاً لا فيما يتعلق بالمال ــ كان عاملاً فى جذب الكثير من العملاء »(١٥) .

وفى سبيل المال أيضاً ينحدر « عبده سعيد » انحداراً أخلاقياً رهيباً ، بل هو يسقط سقوطاً كاملاً ، ويتعرّى حتى من ورقة التوت ، فإذا بعض علاقاته النسائية تنحرف انحرافاً مروّعاً ؛ فلا تكون رغبة فى جنس أو استجابة لحب ، بل هى ــ أولاً وقبل كل شىء ــ رغبة فى التهرب من دفع الضرائب . إنه يبيع جسده ونفسه لإحدى النساء الثريات مقابل أن تتوسط له لدى زوجها فيعفيه من الضرائب . إنها نخاسة من طراز جديد . . . وماذا يبقى من المرء حين يتجرّد من كل قيمة ؟ ماذا يبقى منه حين يستعبده المال ويسترقّ روحه ؟ إنه تاجر جشع ــ كمعظم هؤلاء التجار الذين جمعوا الثروات من غير وجه مشروع ــ ولكن تجارته كلأ وبيل ، فيه من الوخامة ما يندى له جبين الإنسان .

ويوشك أن يتقوّض الإنسان فى داخله تقوّضاً كاملاً حين يردف حبه المجنون للمال بأنانية سوداء كريهة المذاق . ويتجلّى هذا الموقف حين تلوح فى مخيّلته زوجه التى تركها فى اليمن ، فتبدو وقد تقدم بها العمر ، وبدّل منها الزمن ما يبدّله من البشر ، فتضيق نفسه لذلك ويحزن ، لا من أجلها بل من أجل نفسه . وسرعان ما تردف هذا الضيق والحزن فكرة أخرى هى أن يتزوج فتاة صغيرة جميلة ، فيغتبط بهذه الفكرة أيما اغتباط ، ويطمئن . وإذن فهذه هى مكافأة المرأة التى انتظرته طوال هذه السنين العجاف .

وتجيء شخصية المومس « طانتو » آخر واشجة إنسانية تربطنا « بعبده سعيد » حين تكشف عن خوائه الروحى ، وقتامته النفسية ، وموت الإنسان فيه . وتزداد هذه المعانى جلاء وانكشافاً من خلال هذه المفارقة البديعة التى يرصدها الكاتب ــ والأدب مفارقات كما يقولون ــ فإذا نحن أمام « مومس » تكسب رزقها بجسدها ــ وللمومس فى ذاكرتنا العربية صورة بل صور لا تسر ــ وأمام « عبده سعيد » الذى يكسب رزقه بعمله الدؤوب . نحن أمام شخصيتين إحداهما تشبهنا ــ ولو فى الظاهر ــ وتنتمى إلى الهيئة التى ننتمى إليها ، لأنها تتقيد بقيود هذه الهيئة وأعرافها ومواضعاتها ، وهذه هى شخصية عبده سعيد ؛ والأخرى خارجة على الهيئة الاجتماعية وغريبة عنها ، بل هى ــ بتعبير أدق ــ منبوذة من هذه الهيئة وملعونة ومحتقرة ، لأن قيمها الخلقية تنافى منظومة القيم الاجتماعية . شخصيتان إحداهما منتمية والأخرى منبوذة ؛ إحداهما فيها حد أدنى من التماسك الأخلاقى ــ أو نفترض

فيها ذلك ـ ، والأخرى لا تعبأ بالقيم الخلقية ـ أو نتوهم فيها ذلك . فما الذى بثّ فى هذا الموقف روح المفارقة العميقة ؟

إن « طانتو » المومس تطلب راجية من « عبده سعيد » أن يعمل شيئاً ما من أجل « ابنه غير الشرعى » الذى ماتت أمه (فاطمة) وتركته وحيداً ، وتحاول أن توقظ بين جوانحه عاطفة الأبوة ، أو أن تضرم فى نفسه وهج الحنين إلى الإنسانية ؛ تحاول أن توقظ قلبه الميّت الحجر ، وطيبته المدفونة تحت رمال الزمن والغربة ، ولكن قلبه مات ، ومات الإنسان فيه ، فليس يجدى الرجاء ولا تنفع الاستغاثة .

« إنى أتعب من أجل فونك واحد يدخل خزانتى . . فكيف بالله تريدين أن أضم إلىّ طفلاً زنوة على أنه ابنى . . .

ـ طفل . أى طفل هذا الذى تتحدثين عنه . إنه زنوة . . أتعرفين لو كان ابناً شرعيّاً لاختلف الأمر . . . هل تريدين أن تفقرينى . . . إنى متأكد أن كل النساء اللاتى ولدن زنوة سوف يحملن أولادهن إلىّ . . .

ـ ولكنـك فعلاً أب لهم . . . أب لكثيـرين ، أم أنـك تنسى بسرعة . . . الجميع يعرفون أنك رجل ، لكنك لا تملك قلب الرجال . . . إنك حيوان ضخم . . . لا تملك قلباً .

كانت تتحدث ودموعها تسيل . . . وهو ينظر إليها وفى أعماقه يتحرك الحيوان . . . »[١٦] .

هذه هى المشكلة ـ كما نرى . إنه يعرف جيداً أنه ابنه ، ولكنه ابن غير شرعى . ثم إنها النفقات ، نفقات هذا الابن ، وربما نفقات غيره أيضاً ، وإهدار المال ، وما قد يجرُّه عليه ذلك من الفقر . الشرعية والمال !! شىء مضحك حقاً ، وشرّ البلية ما يضحك . هل مرّ بخاطر « عبده سعيد » لحظة أن الجريمة التى يعاقب ابنه عليها ، ويتستر بالدين لم يرتكبها ابنه ، ولكنه هو الذى اقترفها عامداً ؟ إن « عبده سعيد » لا يقيم وزناً للدين حين يزنى ، ولكنه حين يطالب برعاية ابنه يفزع إلى الدين ، ويحتمى به ، وتأخذه العزة بالإثم ؛ فكيف يربى ابناً غير شرعى ؟! أىّ منطق غريب هذا الذى يطاردنا كصوت الخيانة ؟!

« سأذهب إلى الحج . ستغفر كل ذنوبى . سأعود إلى قريتى ، هناك سأبقى دائماً فى المسجد »[١٧] .

مرة أخرى : أى منطق غريب هذا الذى يطاردنا كصوت الخيانة ؟!

إن نفس « طانتو » المومس حافلة بنوازع الخير ، عامرة بمحبة بنى الإنسان حتى ولو كانوا من دين آخر غير دينها . إنها امرأة فاضلة فى جوهر علاقتها بالمجتمع ـ على نحو مالاحظ عمر الجاوى فى تقديمه للرواية . وهى ماتزال تستعطفه وتلحّ فى الاستعطاف ، وتذكّره بالقيم الإنسانية ـ وهو المؤمن الصالح الذى لا يشرب الخمرة ، والذى سيحج و . . . ـ ولكن دون جدوى . . .

« ـ ارحم هذا الطفل . . . أشعره بقليل من الحنان بعد أن فقد أمه . . .

ـ كن إنساناً مرة واحدة »[١٨] .

لم تستطع هذه الخاطئة الطيبة أن تقنع هذا الرجل المؤمن برعاية ابنه ؛ فقد أوصد أبواب الرحمة فى وجهها ووجهه ، وراح يقترب منها من جديد :

« ـ أما أنت ، (وكان يقترب منها من جديد) .

ـ أما أنت فمجرد حيوان .

وشعر بيدها تهوى على وجهه .

تهوى بشدة ، بعنف ، مرات ومرات ، وصوتها يتردد مع اللطمات المتتابعة : كلب ، قذر ، حمار ، سوف أفضحك أيها الحيوان »[١٩] .

ولم توقظ هذه الإهانة فى نفسه سوى وعى زائف سخيف . لم توقظ رجولته الحقة ، ولا أبوّته العميقة ، ولا تديّنه المتوارى تحت ركام الغربة وغبار الأيام ، ولكنها أيقظت رجولة زائفة ؛ فقد عزّ عليه ـ وهو الرجل القبيلى ، على حد تعبيره ـ أن تصفعه امرأة ، وأن تهرب منه هذه المومس التى عرف جسدها كل الرجال . إذن فنحن مرة أخرى نضبط شخصية « عبده سعيد » وهى تزداد التصاقاً بظلّها ، وإيغالاً فى أنانيتها ، وانجحاراً فى قوقعة الذات كسلحفاة دَهَمَها الخطر . ومرة أخرى نجد شخصية « طانتو » وهى تزدهر وتتفتح فيضوع منها عبير إنسانى فتان ، وشذى خلقى رفيع . وفى الحقيقة أن شخصية « طانتو » هى أكثر شخصيات هذه الرواية إنسانية ، وأجدرها بالاحترام ، وأحفلها بالصدق وحب البشر . وأنا أعلم جيداً أن « محمد عبد الولى » لم ينفرد بتقدير المرأة الخاطئة ؛ فما أكثر الكتاب الذين احتضنوها ورفعوا من قدرها ، وحاولوا أن يجتثوا من الأعماق جذور النظرة التقليدية إليها ، حتى إن القاص الكبير « يحيى حقى » عجب لمواقف هؤلاء الكتاب ، وتساءل :

« لماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البغى ، ولم يحاول أحدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية فى قلب المرأة التى يتخذها الجميع أداة يلهون بها ساعة ، ثم يحتقرونها ويزدرونها بعد ذلك ؟! »[٢٠] .

ولولا أن مناقشة الأستاذ فى تساؤله تبدو انحرافاً عن موضوعنا ، وخروجاً على الأهداف التى رسمناها لهذا المقال ، لكان لنا فى ذلك تفاريق من القول والرأى . ومهما يكن من أمر فإننى أرى أن هذه النظرة الجديدة التى راح يؤسّسها « محمد عبد الولى » وكتاب كثيرون آخرون جديرة بكل التقدير والاحترام . وقد يكون من الصعب أو العسير أن يتحرّر المرء من موروثه النفسى والأخلاقى المتصل بهذه القضية ، ولكنها الصعوبة التى لابدّ منها ، والعسر الذى لا فكاك منه ، إذا أردنا أن نصطنع معايير أخلاقية جديدة للحكم على البشر .

إن شخصية « طانتو » الزاهرة تكشف النقاب عن دمامة الواقع من وجوه شتى لا من وجه واحد ، وتعرّى القبح الاجتماعى تعرية تامة ، وتعاين الهيئة الاجتماعية وهى متلبّسة بجرائرها ، وأولى هذه الجرائر ذلك التواطؤ المضمر بين أفراد هذه الهيئة . إنها تمتحن معدن هذه الهيئة بنار الصدق فتكشف زيفه من أصالته . ومن هنا كانت هذه المفارقة العميقة التى رصدها الكاتب من خلال الشخصيتين اكتشافاً جديداً للواقع وشهادة عليه .

وتمضى (طانتو) بعدئذ فى سبيلها التى رسمتها ، فتلجأ إلى « السيد أمين » ـ رجل الدين المعروف ـ وتضع بين يديه ظلامتها ، أعنى ظلامة الابن غير الشرعى ، وتخرج من منزله « وفى أعماقها أمل ينمو : هل سيغفر الإلّه لها أشياء كثيرة . . . ربما »[٢١] . ويصور « محمد عبد الولى » خروجها على نحو بديع ؛ فيخلق موازاة رمزية بين

عالمها الداخلي والطبيعة المحيطة بها ، فنحس إحساساً عميقاً أنها نفحة فنية قبسها الكاتب من تشيكوف ــ وستتكرّر هذه الظاهرة مراراً فى أعمال عبد الولى ، وقد نشير إليها فى بعض المواطن :

« لقد قال الشيخ إن الله غفور رحيم . . . الله يعلم بمآلها ، بل إنه هو الذى رسم لها هذا الطريق . كانت تسير وهى تفكر . . . ونظرت إلى السماء وكلها دعاء ورجاء وأمل ما ينمو وينمو . . . وكان الربيع يحتوى أديس أبابا فيحولها إلى حديقة جميلة . . . رائعة »(٢٢) . ثم تتوارى شخصية « طائتو » فلا نشاهدها إلا فى آخر الرواية حين يموت « عبده سعيد » فتحزن لذلك أشد الحزن . وعند المقبرة يراها ابنه غير الشرعى ويجرى نحوها ، فتضمه إليها ، ثم يبكيان ويتجهان نحو سكرتير الحاج عبد اللطيف ، ويغادر الثلاثة المقبرة .

وشخصية « السيد أمين » شخصية ساقطة منذ البداية ؛ فقد تلقّى علوم الدين والفقه فى اليمن ــ كما رأينا سابقاً ــ ثم هاجر إلى الحبشة لا ليكافح ويعمل ، بل ليحترف النفاق والخداع والمتاجرة بالدين . إنه شخصية بلا أخلاق ، تحترف الكذب ، وتواجه العالم مواجهة سلبية خالصة ، وتعيش بنفاقها وتظاهرها بالتقوى من عرق الآخرين . فهو يستدعى « الحاج عبد اللطيف » ويزعم له أن الله تعالى قد أوحى إليه عندما كان فى خلوته المعروفة ما كان من خبر « عبده سعيد » وزناه ، وتركه ابنه المسلم بين يدى امرأة نصرانية خاطئة ، بعد وفاة أمه « فاطمة » . وكان السيد أمين قد أحكم كذبه ونفاقه إحكاماً صارماً ، فطلب من طائتو ألاّ تخبر أحداً أنها جاءت لزيارته . ويبدع « محمد عبد الولى » فى تصوير شخصية السيد أمين ، ويملؤها بالحيوية ، ولكنه يعبث بها عبثاً رقيقاً صافياً ، تخالطه سخرية مُرّة لاذعة ؛ فتارة يصوره خارجاً من عزلته واعتكافه وهو أكثر ابتساماً ومرحاً ، تجرى على لسانه أشياء غامضة يفسّرها أصحابه بأنه ينقل أحاديث الملائكة ؛ وتارة يصوره وهو يعامل الحاج عبد اللطيف كما يعامل الطبيب النفسى مريضه ، أو يتصرف كما يتصرف المنوّم المغناطيسى ؛ وتارة ثالثة نراه يهز رأسه وهو يعد حبات المسبحة الطويلة بيد ، وبيده الأخرى يسوى شعر ذقنه الكث المصبوغ بالحناء . وهو لا يلقى كلامه على وتيرة واحدة ، ولكنه يغير طبقة صوته حسب طبيعة الموقف . ولا يترك « عبد الولى » موقفاً من مواقف السيد أمين دون أن يبث فيه إشارة أو همسة أو صورة أو سوى ذلك ، تفرغه من محتواه الظاهرى ، وتملؤه بالمعنى المناقض . ولننظر إليه مثلاً فى هذه اللحظة :

« وبدأت علامات الفضول ترتسم فى وجه الحاج عبد اللطيف ، بينما مضى « السيد » فى حديثه وحبات المسبحة تتساقط كأوراق الخريف »(٢٣) .

ولا أظنّ أن أحداً يجهل الرمز الخفى الذى تثيره فى النفس أوراق الخريف الذابلة الصفراء المتساقطة حين تقترن بحبات المسبحة التى تتساقط مع كل حبة منها تسبيحة لله تعالى . إن الكاتب ههنا يعبث بالصورة ومضمونها ، ويفرغها من محتواها ، بل يملؤها بمضمون مناقض .

ولا ريب فى أن « محمد عبد الولى » يريد أن ينتقد السيد أمين ، ورجال الدين بعامة ، « ولكن هنالك فرقاً كبيراً بين النقد الصريح المباشر الذى يلهبه الغضب ، وبين النقد الساخر أو المتهكم الذى تلهمه مرارة الشعور »(٢٤) ــ على نحو ما لاحظ الدكتور لويس عوض .

ويزعم « السيد أمين » أن الله قد أوحى إليه أن يستعين فى هذه القضية بعبده الطيب « الحاج عبد اللطيف » . ولا ينسى أن يظهر حسده للحاج عبد اللطيف على هذه النعمة ، ولكنه واثق من أن الله قد وضع ثقته فى الرجل الصالح . على أن عليه ألا يغترّ ؛ فإن الله إنما يبلو عباده بمثل هذه الأمور .

ويبدو منطق رجل الدين ــ من الناحية الشكلية ــ متماسكاً جداً ، كما تبدو نظرته إلى الدنيا وأحوالها وناسها نظرة منطقية ــ من وجهة نظر دينية طبعاً ــ تتساوى فيها الأسباب والنتائج . وإذا كنا نلحظ بعض الفجوات فى هذه النظرة فعلينا أن نتذكر أن النظرة الدينية تقبل مثل هذه الفجوات ، بل تستدعيها استدعاء على وجه اللزوم والضرورة ، وأن الإيمان بالخرافات والغيب وكرامات الصالحين يسدُّ هذه الفجوات ، ويصل حلقات سلسلة التفكير الدينى ، لا سيما إذا كان هذا التفكير فى بيئة أمية أو ضحلة الثقافة ، كما هى الحال فى هذه البيئة التى يصورها « محمد عبد الولى » .

ولقد كان « السيد أمين » يدرك عسر المهمة التى انتدب نفسه لها ؛ ولذلك آثر منذ البداية أن يزيح عن كتفيه أعباء المسئولية ، وأن يضعها على كتفى « الحاج عبد اللطيف » بتفويض بل بأمر من الله تعالى . ولذلك ما كان أيسر عليه أن ينسحب من المشكلة حين علم أن « عبده سعيد » رفض رعاية ابنه !

« كان يتكلم وكل لحيته تهتز ، وقد أحمر وجهه ، وظهرت عروق يديه .

ــ والآن يا حاج دعنى أختلى إلى ربى أشكو إليه ظلم خلقه وفسادهم . وتوجه أنت إلى الطفل ؛ أنقذه يا حاج ؛ أنقذ نفساً مسلمة من الكفر ، لقد اصطفاك الله لتنقذه . لا تتأخر ؛ اذهب يا حاج ؛ اذهب »(٢٥) .

« وقبل أن يجيب الحاج عبد اللطيف كان السيد قد اختفى فى زاوية ، وأسدل على نفسه الستار ، وفاحت من الداخل رائحة بخور عطرية »(٢٦) . وباختفاء السيد أمين فى زاويته يختفى من الرواية كلها ، فلا يعود إلينا بعدئذ .

هذه هى شخصية رجل الدين كما جسدّها « السيد أمين » ، وكما صوّرها « محمد عبد الولى » : شخصية مملوءة « بالدّجل والزيف ، تعيش على الخرافات والمعجزات والغش والادعاء بمعرفة أسرار الكون ، وتعيش عملياً على حساب عرق أفخاذ العاهرات وجبين المهاجر الفقير » ــ على نحو مالاحظ الأستاذ عمر الجاوى فى تقديمه للرواية(٢٧) .

لقد طمست الهجرة ملامح الإنسان ومعالمه فى نفس « السيد أمين » كما طمستها فى نفس « عبده سعيد » فلم يبق منه سوى هذا القناع الذى يتنكّر به ــ قناع الدين .

وليست شخصية « الحاج عبد اللطيف » ــ على تماسكها الظاهرى ــ بنجوة من التصدع ، أو على الأقل ــ وهذا أدنى إلى الصواب ــ ليست مبنية بناء متسقاً . ويبدو عدم الاتساق فى استجاباتها للعالم من حولها ، وفى آرائها أيضاً . فالحاج عبد اللطيف ــ كما رأينا سابقاً ــ

أحد الأحرار اليمنيين ؛ شارك فى ثورة سنة ١٩٤٨ التى لم يكتب لها النجاح ، ثم هاجر بعدها إلى (الحبشة) ، ولكنه ظل على صلة بالثوار ، واستمر يقدم لهم المساعدات ، ويجمع لهم التبرعات ، ومازال يحلم بتحرير اليمن . ولكن « الحاج عبد اللطيف » يؤمن بأن الدين هو السبيل إلى تحرير اليمن ، وأنه لو عاد الناس إلى التمسك بدينهم كالسيد أمين لتحررت اليمن[٢٨] . ولكن هذا المناضل المؤمن لا يطيق أن يلتزم قواعد الدين الصارمة ، فيترخص فى أمرها بعض الترخص ، ولا يطيق أن ينكشف أمره للناس فيحتاط له كل الحيطة . إنه يتحدث عن الخمرة ويسميها أم المصائب ، ولكنه يشربها ويسرف فى شربها ، ثم يبتلع أقراص النعناع تضييعاً لرائحتها . وهو يتحدث عن الزنا ويعرف أنه حرام ، ولكنه يرى أن على الرجل أن يحترس ويحذر كيلا ينجب أولاداً غير شرعيين .

ما أقرب هذا المنطق « من منطق عبده سعيد » ! ــ وهو يفرح فرحاً عظيماً حين يعرف أن الله اختاره لإنقاذ إنسان مسلم من أيدى النصارى ، ويروح يحلم بالجنة ، ولكنه حين تشمس دونه الحلول ، ويخفق فى إقناع عبده سعيد برعاية ابنه ، ويسمع من السيد أمين ما كان سمعه من قبل من اختيار الله إياه لإنقاذ إنسان مسلم ، يحس أنّ مصيبة قد حلّت به ، وتتوارى صورة الجنة عن ناظريه ، وتغدو قضية الكفر والإسلام قضية خلافية تحتاج إلى مراجعة طويلة ومتأنية . وفى لحظة واحدة يلتقى منطقه بمنطق « عبده سعيد » فإذا هو يكرّر حججه نفسها ، وإذا هو ينظر إلى الأمر نظرته عينها :

« ولعن فى سره عبده سعيد ، وكان يهم أن يلعن السيد أيضاً ، لولا بقية خوف ، ومضى إلى الدكان وهو مهموم . . . أيضيف على عائلته الكبيرة طفلاً لا يعرفه بل ولم يره مرة . . . كل ذلك لكى ينقذه من الكفار ، ما ذنبه هو ؟ ألم يخلق الله هذا الطفل ؟ أليس متكفلاً به ؟ إذا أراد الله أن ينقذ روحه من الكفر فلماذا وضعه فى يد إنسان كافر ؟ . . .

« . . . هل كان على الحاج أن يتحمل « زنوة » لإخوانه ؟ ما شاء الله ! إذن كان على كل يمنى فى الحبشة أن يزنى وينجب طفلاً ليأتى هو ــ الحاج عبد اللطيف ــ ويخلص روحه من النار . ألا لعنة الله على الجميع »[٢٩] .

ليس بين هذه الأفكار التى تشغل عقل الحاج عبد اللطيف ونفسه فكرة واحدة قط لم تشغل بال عبده سعيد نفسه ، وليس بين موقف الحاج عبد اللطيف وموقف عبده سعيد أدنى فرق على الإطلاق . ولولا أننى أخشى التزيد لنقلت هنا تفاريق من أقواله تؤكد ما أقول . فكلاهما يغضّ الطرف عن الانغماس فى الحرام بل يسعى إليه ، ولكنهما جميعاً يتضايقان من فكرة الأولاد غير الشرعيين . وكلاهما لا يريد أن يضيف إلى عائلته طفلاً جديداً . وكلاهما يخشى أن يفتح على نفسه هذا الباب فيتكاثر أولاد الحرام عليه . ثم إن كليهما يرى أن الله كفيل بعباده . ولو كان الله يريد أن ينقذ الطفل ما وضعه فى أيدى الكفار . . . وكلاهما . . . وكلاهما . . . وكلاهما ــ أخيراً ــ يغضب من الجميع ، ويلعن الجميع أيضاً .

نحن ــ إذن ــ أمام سلسلتين منطقيتين تبدو إحداهما غريبة عن الأخرى أول الأمر غربة شديدة ، حتى نوشك أن نعتقد أنهما متوازيتان أو تكادان . ولكن إحداهما تبدأ بالاقتراب من الأخرى رويداً رويداً عبر الأحداث والمواقف حتى توشك كلتاهما أن تطابق الأخرى . إن منطق « الحاج عبد اللطيف » يبدو أول الأمر مختلفاً جداً عن منطق « عبده سعيد » ، ولكنها مخالفة مؤقتة ؛ فما أسرع ما تتوالى الأحداث فتتكشف من خلالها نفس الحاج ويبدأ منطقه بالانحراف باتجاه منطق « عبده سعيد » حتى يتم بينهما اللقاء .

والحاج عبد اللطيف يحب اليمن ــ دون شك ــ ويحلم بتحريره ، ولكنه حين يعرف رغبة « عبده سعيد » فى العودة إلى اليمن يعجب أشد العجب ، ويسخر من هذه الرغبة ، ويرمى صاحبها بالجنون ، ويحاول أن يثنيه عن عزمه ؛ فلا معنى للعودة ــ فى رأيه ــ مادام الإمام هناك[٣٠] .

ترى ، ماذا كان الأمر يكون لو أن المناضلين جميعاً فكروا على هذا النحو من التفكير ، واطمأنوا إليه ؟ أما أنا فاظن أن أسرة حميد الدين كانت ستبقى حيث هى فى الحكم ما بقيت أودية اليمن وجباله ، وأما الآخرون فلهم أن يظنوا ظنوناً أخرى . . . لقد قتلت « الهجرة » روح المقاومة والثورة فى نفس الحاج عبد اللطيف ، وألانت عريكته ، ثم مدّت له الحياة فى نعمائها فاستمرأها ، وأوشك أن يدير ظهره لماضيه لولا أن لهذا الماضى حضوراً كثيفاً فى ذاكرته ونفسه ، فليس يطيق التنكر له ، وقد بذل فيه ما بذل ، والماضى قطعة غالية من العمر ، وليس يقوى على مواصلته بصلابته الروحية القديمة ، ولذا فإنه يجنح إلى هذ الحل الوسط : يستمر فى دعم الثوار ويخوض معاركهم ولكن من خارج الوطن . هذه هى الطريقة الخاصة التى اكتشفها « الحاج عبد اللطيف » للنضال ، وأكاد أجزم أنه كان يعرف جيداً أنه يخاتل نفسه ويخادعها ، ويُعمّى عليها مسالك النضال ، حتى إذا اشتبهت عليها الدروب اطمأن إلى هذه النفس المخلوعة ، وراح يعللّها بأحلام الثورة القادمة من داخل الوطن ، وبهذه التبرعات التى يجمعها لمساندة الثوار . لقد نجح « الحاج عبد اللطيف » فى هجرته ، فحقق حلماً لم يستطع « عبده سعيد » تحقيقه ، هو حلم الثراء ، لكنه ـ على الرغم من ذلك ـ دفع ضريبة الهجرة الباهظة كما دفعها « عبده سعيد » ، وكما دفعها آخرون كثيرون لم يحالفهم الحظ فى مهاجرهم . وهل ثمة أمر أشد قسوة على النفس من أن يغتال الدهر أحلامها التى أوشكت أن تتعرى بين يديها منذ حين ، ثم لا تزيد على أن ترقب هذه الأحلام رقبة خرساء أو كالخرساء ، وتستبدل بها أحلاماً أخرى ، أحلاماً زائفة صغيرة ؟ أريد أن أقول : إنها أحلام نفوس صغيرة ليس لها مذاق المجد ولا فتنة المغامرة ـ على أن نفهم أن المغامرة شرط جوهرى من شروط الحرية . لقد راح « الحاج عبد اللطيف » يتخلّى عن أحلامه رويداً رويداً دون أن يعلن ذلك ، ودون أن يواجه نفسه ، ويستبدل بها أحلاماً أخرى ، فإذا هو يهجر الوطن ويهجر معه النضال الحق ، وإذا هو يخوض فى ملذات الحياة مع الخائضين فتروّضه النعمى وتغويه زخارف الحياة ، فتقعد به النفس عن الحنين إلى الوطن ، وتزيّن له سوء ما يفعل . ولا يكاد تراجع « الحاج عبد اللطيف » يقف عند حد ؛ فهو يتراجع تراجعا مريرا يتجسد فى هذا التحول من الحلم بالثورة إلى طلب الغنى والقناعة به . ثم تنعطف هذه الأحلام انعطافا حاسما فنراه يلتمسها فى السماء (الحلم بالجنة) بعد أن أخفق فى تحقيقها فى الأرض ، ومايزال يمضى فى هذا التحول والتقهقر حتى تنتهى أحلامه نهاية بائسة شقية :

« كان الحاج عبد اللطيف واقفاً بصمت أمام القبر الذى يوارى التراب . ونظر إلى الشجرة الباسقة التى تربض بالقرب من القبر بجانب حافة النهر الذى تغطيه أشجار لا متناهية الخضرة والجمال .

ـ لقد وجد قبراً أحلم أن يكون لى مثله » (٣١) .

هذه هى نهاية أحلام « الحاج عبد اللطيف » ؛ أن يكون له قبر كقبر عبده سعيد ! وهكذا تدفن « الهجرة » أحلام المهاجرين حلماً إثر حلم إثر حلم . فإذا ما اغتالت أحلامهم ـ أو نفوسهم ـ جميعاً لم يبق لهم إلا أن يحلموا بالقبور . ولا شك فى أن هذا الاعتراف القاسى الذى ند عن شفتى « الحاج عبد اللطيف » يجسد تجسيداً حياً إخفاق المهاجرين الذريع فى معرفة مشكلاتهم معرفة صائبة ، والتماس الحلول الناجعة لها . إن غياب « الرؤية الواضحة » هو السبب الكامن خلف المأساة اليمنية ، ولهذا السبب تحلّ المصائر الفردية التى تفتك بالأمة محل المصير المشترك ، ويحلّ الوعى الزائف محل الوعى الأصيل ، وتتبدّد طاقة النضال فى نفوس هؤلاء المهاجرين حتى تتلاشى .

وشخصية « صالح سيف » أقل تعقيداً وأكثر وضوحاً من شخصية « الحاج عبد اللطيف » ، ولكنها لا تكاد تختلف عنها فى المصير الذى تنتهى إليه ، أو فى الخسارة الفادحة التى تصيبها من جراء الهجرة . لقد كان « صالح سيف » أول أمره متعاطفاً مع الأحرار اليمنيين ، ولكن إخفاق ثورة ١٩٤٨م جعله يعيد النظر فى مواقفه ، فإذا هو يضيق صدراً بدفع التبرعات للأحرار ، ويضعف فى القلب صوت الوطن ، وتستغرقه مصالحه الذاتية ، فيتلاشى إيمانه بالثورة شيئاً فشيئاً . وقد يتحدث عن مساوىء حكم الإمامة أحياناً فى مقابلاته أيام الأعياد ، وقد يشيد بالأحرار ، ولكنه يفعل ذلك كله من (وراء وراء) . . .

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يوفّق كثيراً فى رسم هذه الشخصية فإننا نستطيع أن نكشف عما ألحقته تجربة الهجرة بها ـ وهذا هو مايهمنا فى هذه الدراسة . ولست أغلو إذا قلت إن تجربة « الهجرة » توشك أن تجرد « صالح سيف » من انتمائه إلى الوطن ، ويوشك « حِسُّ الهوية » أن ينهار فى نفسه ؛ فالإمام لم يسقط ، والانتصارات لم تعلن ، والضرائب لصالح الوطن ، وكذا التبرعات ، لا تنقطع ، والمهاجرون يزدادون ، ولا أمل يلوح فى الأفق . وباختصار أخبار الوطن لا تسرُّ . ولذا يفقد صالح سيف ـ كما فقد كثيرون غيره ـ الأمل رويداً رويداً تحت وطأة شروط حياته الجديدة ، وينكفىء على ذاته ومصالحه ليلتقى ـ من حيث لم يرد ، كما التقى الحاج عبد اللطيف من حيث لم يرد أيضاً ـ بعبده سعيد . إنه نفاد الصبر الذى يستولى على هذه البرجوازية الصغيرة التى حققت ذاتها اقتصادياً فلم تعد تؤمن بالمستقبل الغامض أو بالمراهنة على المجهول ، بل هى ـ وهذا هو الأسوأ ـ تكاد تُضرب عن الماضى ، فتقتلع جذورها منه ، وتبحث عن انتماء جديد .

إن « الفردية » هى أهم صفة يمكن أن نصف بها هذه الشخصيات (عبده سعيد ، السيد أمين ، الحاج عبد اللطيف ، صالح سيف) على ما بينها من فروق . ولكن الفردية ـ كما نعلم ـ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبقة المتوسطة ، فهى فلسفتها الغالية ، ونموذجها الحى هو الرجل العصامى الأنانى ، الذى يتمتع بذكاء واضح ، وحرص شديد ، واجتهاد لا يعرف الكلل(٣٢) . وبعبارة أوضح : إن هؤلاء المهاجرين فى وضعهم الاجتماعى الراهن قد استبدلوا بشروط حياتهم القديمة شروطاً جديدة ، فكان أمراً منطقياً أن يستبدلوا ـ والحال هذه ـ بأحلامهم القديمة أحلاماً جديدة ، تستوى فى ذلك الشخصية الثابتة الملامح كشخصية عبده سعيد و السيد أمين ، والشخصية النامية المتطورة كشخصية الحاج عبد اللطيف وصالح سيف . وقد يبدو فى كلامنا هذا قدر من التناقض الواضح ؛ فكيف يصحّ أن نزعم أن الشخصية الثابتة قد غيّرت أحلامها ؟ ولكن هذا التناقض الظاهرى لا يلبث أن يتبدّد حين ندرك أن المقصود بالنمو والتطور هو هذه التبدلات والتحولات الروحية والعقلية والنفسية العميقة التى تعترى الشخصية ، أما أن تكون الأحلام أو السلوك أو التفكير من طبيعة واحدة مع اختلاف فى الدرجة فليس ذلك من التطور فى شىء . إنه تراكم وكثرة وإيغال ثم لا شىء وراء ذلك ، أو هو ـ بعبارة أبين وأدق ـ تراكم كمىّ لم يصل بعد إلى حد التغير الكيفى أو النوعى .

لقد تغيّر المهاجرون ، وتغيّر معهم كل شىء : حياتهم ، ظروفهم ، أحلامهم تفكيرهم . . . فكان تغيرهم إيغالاً فى الأنانية والفردية حيناً ، كما هى حال عبده سعيد والسيد أمين ، وكان تغيرهم حيناً آخر عميقاً فانحرف بهم عن هموم الوطن والمناضلين إلى هموم فردية كاذبة أو شبه كاذبة ، كما هى حال الحاج عبد اللطيف و صالح سيف . وكان هذا التغير بنوعيه تغيراً نحو الأسوأ والأقل بهاء ، كما كان بنوعيه أيضاً ثمرة مُرَّة من ثمار الهجرة . ولأمر ما يدركه القارىء كتب « محمد عبد الولى » على هذه الشخصيات جميعاً أقداراً فردية سوداء ؛ فلم تنج واحدة منها . أما السيد أمين فقد افتضح أمره وأسدل عليه الستار ؛ وأما الحاج عبد اللطيف فقد انتهى به الأمر إلى الحلم بقبر جميل ، وكفى به ذلك داء ؛ وأما صالح سيف فقد آثر المؤلف أن يتركه فى قبضة « الغربة » ، يحلم بالثراء ويسعى إليه أطراف الليل والنهار ، ورشّح لمصيره المهاجرين الآخرين . وأما « عبده سعيد » فقد عاش حياة كريهة قاتمة ، ومات موتاً كريهاً قاتماً : لقد ظل يحلم بالغنى وبتفرده فى القرية ، وكلما أوغل فى الحلم ازداد إحساسه بالتميز والتفرد :

« وكانت الابتسامة تتسع . . . ويتقلب الرجل على سريره الخشبى . . وصوت سعال يرسله فمه . كان الليل يقترب من الواحدة ، وحرارة تسرى فى دكان عبده سعيد ، والدخان يتصاعد من الفحم وعبده فى أحلامه ، وكان يتقلب وفى رأسه أصوات الأطفال :

ـــ أحسن دار فى القرية دار من ؟
ـــ دار عبده سعيد
ـــ هذه الأرض حق من ؟
ـــ حق عبده . .
ـــ أحسن بندق فى القرية . . . حق عبده . . .

وفى الصباح كان الدكان مغلقاً ، وانتظر العملاء أن يفتح ولكن دونما فائدة »(٣٣) . لقد مات عبده سعيد مختنقاً بغاز الفحم وأحلامه المريضة ؛ فطوبى للحالمين الذين لا تعرف العلّة سبيلاً إلى أحلامهم .

هكذا يدين « محمد عبد الولى » تجربة الهجرة والمهاجرين ، ويرى أن البحث عن طريق للخلاص الفردى جريمة فى حق الإنسان وفى حق الوطن على حد سواء . وإن المرء ليتساءل : هل كان يمكن أن يدفع « عبده سعيد » مثلاً ـــ مهما يكن وضعه فى اليمن ـ أكثر مما دفع فى المهجر ؟! إن فقدان سلاح « الرؤية » العميقة الشاملة قد قاد هؤلاء

المهاجرين إلى مأساتهم ؛ فبدلاً من أن يبحثوا عن جذور اغترابهم فى الوطن ، ويكشفوا عن جذور المأساة الاجتماعية ، ويبحثوا عن الحل الجماعى ، إذا هم يسلكون الطريق الآخر الفردى المسدود .

ولا يكتفى « محمد عبد الولى » بما تقدّم ، بل ينظر إلى « تجربة الهجرة » من زاوية أخرى غير الزاوية السابقة . فينكشف له وجه مأساوى آخر لهذه التجربة ، بل لعله أقسى وجوه التجربة وأعمقها مأساوية . إن تجربة الهجرة ـ كما يصوّرها الكاتب ههنا ـ لا تنعكس على المهاجرين وحدهم ، ولا على الوطن وحده ، ولكنها مأساة ولود تمتد فواجعها لتصادر المستقبل ، وتطبع على جبينه وشم الغربة . وتتجسّد المأساة هنا فى ذرية هؤلاء المهاجرين من الحبشيات ، أى فى «المولّدين والمولدات» . لقد خرج هؤلاء إلى الدنيا وفى أعناقهم صك لعنتهم ؛ فهم بلا وطن وبلا هوية . لقد فرّط آباؤهم فى وطنهم وتركوه ، ثم لم يستطيعوا أن يكسبوا لأنفسهم وطناً جديداً ؛ فلا هم يمنيون ، لأنهم لا يعرفون من أمر اليمن شيئاً إلا بالسماع ، ولا هم أحباش لأن الحبشة ليست وطنا لهم .

وقد كنا نظن أن المؤلف سيجسد تجسيداً عميقاً وحياً مأساة هؤلاء المولّدين ـ وهو واحد منهم ـ ويعبّر عن مواجعهم وأحلامهم بعمق وحساسية أكثر مما فعل . بيد أنه إن كان قصّر بعض التقصير ههنا فإنه قد أبدع وأوفى على الغاية فى بعض قصصه القصيرة ، كما سنرى .

وتمثل شخصية « سكرتير الحاج عبد اللطيف » هؤلاء المولّدين . وأول ما يلفت النظر فيها هو أنها شخصية بلا اسم . وليس يخلو هذا الأمر من دلالة ؛ فالاسم حق للإنسان وعلامة عليه ، فكأن الكاتب حين أغفل اسم هذه الشخصية أو تغافل عنه كان يرغب فى إظهار مدى الظلم الذى أصابها ؛ فشخصية « المولّد » ليست أكثر من وظيفة ، أو كائن مجرد من حقوقه وعلاماته المميزة التى تحدّد كيانه ، وتشعره باستقلال شخصيته وتفرّدها وانتمائها فى الوقت نفسه ؛ كائن يفتقر إلى شروط كثيرة حتى يغدو « مواطنا » . إنه « لا أحد » ؛ نعم « لاأحد » ؛ غريب « ولا أحد » ، وضائع ودونما جذور على حدّ تعبيره الحادّ الرقيق كشفرة السيف[٣٤] . ليس لهذا المولّد وطن ولا اسم ولا هويّة ، فكيف يمكن أن يكون عضواً منسجماً ومتواثماً مع الهيئة الاجتماعية التى يحيا بين ظهرانيها ؟ ولذا تبدو شخصية السكرتير « شخصية مُعضِلة »[٣٥] ؛ فهو يعانى أزمة قيم ومفاهيم ، ويرفض دمامة الواقع كما تتجلّى فى تجربة الهجرة والمهاجرين . إنه يدين الهجرة ، ويرفع إصبع الاتهام فى وجه المهاجرين ، وينكر على الحاج عبد اللطيف طريقته الخاصة فى النضال ويسخر منها :

« أنت تتحدث أربعاً وعشرين ساعة عن تحرير بلادك . . . ولكنك لن تحررها مطلقا . . . لقد هربت . . . نحن ياسيدى لا نعرفك ، نستغرب عندما نرى ألمك ، ونبتسم أحيانا وبسخرية عندما نراك تحاول الصراخ . . . إن تحرير بلادك يحتاج أولاً وقبل كل شىء أن تحرر نفسك . . . ألا تخاف ، وأن تحارب لا من وراء البحار ، ولكن من هناك ، أمام العدو وجها لوجه . . . . أنتم لم تأتوا لتحرير بلادكم ؛ لقد أتيتم هروباً من شبح الإمام . . . . أقولها لك بصراحة : أنتم لن تحرروا بلادكم ، وإن حررها أحد فهم أولئك الذين بقوا هناك وربما نحن »[٣٦] .

وحين يشهد « السكرتير » نهاية أحلام الحاج عبد اللطيف يبتسم ابتسامة ساخرة ويقول :

« أهى القبور نهاية المطاف لكل هذا النضال وهذه الحركة ؟
ـ ماذا تعنى ؟ قالها الحاج وبعينيه غضب .
ـ لا شىء (أجاب السكرتير) ، كل ما أعنيه أن القبور هى المكان الصالح لدفن حركات معينة . . . »[٣٧]

ثم يمضى فى حديثه فيدين تجربة « عبده سعيد » كما أدان ـ من قبل ـ تجربة الحاج عبد اللطيف ، ويدين المهاجرين جميعاً ، ويحكم عليهم حكماً صارماً نستشف من ورائه إحساس الكاتب العميق بتفاقم عزلته وغربته ، كما نستشف رفضه القاطع لواقع المهاجرين ومفاهيمهم المختلفة . إنه ـ كما قلت ـ يعانى أزمة قيم ومفاهيم .

« أنت تعرف أنه مات ولم يترك شيئاً طيباً فى حياته سوى الآلام . . امرأة مهجورة منذ أعوام بعيدة ، وابن لم يعرفه . . . وأرض لم يقدم لها أى قطرة من دمه . . . لقد مات غريباً كما يموت مئات اليمنيين فى كل أنحاء الأرض ، يعيشون ويموتون غرباء ، دون أن يعرفوا أرضاً صلبة يقفون عليها . . . أما هذا القبر فهو ليس قبره ؛ إنها ليست أرضه وليست أرضنا . . . إنها قبور أناس آخرين . . . قبور الأحباش نحتلها نحن . ألا يكفى أن نلتهم اللقمة من أفواههم ، لنلتهم حتى قبورهم ؟ ياإلهى كم نحن غرباء ! كم نحن غرباء !! »[٣٨] .

« لقد خانوا تربتهم حتى أنهم لم يدفنوا فيها »[٣٩] .

ويتفاقم إحساسه بالغربة والعزلة والضياع تفاقماً مريراً ، فيهزّ روحه من أركانها جميعاً ، ويوشك أن يهدمها هدماً . يقول مخاطباً ابن عبده سعيد غير الشرعى ـ المولّد ـ :

« ونحن ياصغيرى ، أين هى أرضنا ؟ نحن أكثر غربة منهم ، أكثر غربة ؛ نحن لا أرض لنا ، لا تربة لنا ، إننا ضائعون تقريباً »[٤٠] . إنها يقظة روحية عميقة ، ولكنها يقظة مُدمِّرة . ترى ، أيّة خسارة روحية فادحة يدفعها المرء فى مثل هذه المواقف ؟!

ولكن هذه الشخصية المعضلة ـ شخصية السكرتير ـ التى تتميز بإشكالية موقفها من الواقع ، لا تستضىء بعالمها الداخلى فحسب ، بل تتعامل مع حقائق الحياة الصلبة أيضاً ، فى محاولة للخروج من المآزق التى تحدق بها من كل جانب ، وفى محاولة للارتقاء بالواقع وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التى فشت فيها فأصبحت لها صلابة الحقيقة . ومن هنا نجد هذه الشخصية لا تكتفى برفض الواقع والتعلّق بالمثالية ، بل هى تكتشف هذا الواقع وتحاور شخوصه ، محاولة تفنيد حججهم ومفاهيمهم ، وإثبات بطلانها ، ثم محاولة تأكيد صدق مواقفها وآرائها ـ وتلك هى المهمة العسيرة التى لا يقوى عليها هؤلاء المهاجرون ـ فتقرن القول بالفعل حين تتبنى ولد عبده سعيد غير

الشرعي . ولكن هذا التبنّي لا ينطلق من المفاهيم التقليدية التي كان أولئك المهاجرون جميعاً ينطلقون منها في حوارهم حول هذه المشكلة ، بل ينطلق من مفهوم آخر جديد لم يخطر ببال هؤلاء المهاجرين قط :

« لقد قررت ذلك ، وأقولها بصراحة لا لأنقذه من كفر أو إلحاد ، ولا لأجعله مسلماً ، هذا الأمر سيقرره بنفسه عندما يكبر ، ولكن لا اريد أن يكون غريباً . أتعرف أن المرء دوئما جذور ؟ ذلك صعب أن تميّزه بسهولة ، ولكنى أعرف ذلك .

« نعم سيكون أخي . . . آه لو استطاع كل المولدين أن يجدوا لأنفسهم منقذاً . . . » .

« لو استطاعوا فقط أن يقرروا أن يجدوا نهاية المتاهة التي يتخبطون فيها »[41] .

ما أبعد هذه المفاهيم من مفاهيم الحاج والسيد أمين والآخرين !

بيد أن هذا الموقف الذي أثار دهشة الحاج عبد اللطيف - وربما انتزع إعجاب الكثيرين - أشبه بالبطولات الفردية المغامرة ، التي تخطف البصر وتنتزع الإعجاب ، ولكنها لا تحل مشكلة أمة ، ولا تنهج سبيل القصد نحو خلاصها . ثم إنها لا تقنع حين يتأملها المرء تأملاً هادئاً بعيداً عن فكرة التحدّي وردود الفعل . ولهذا السبب لم تستطع شخصية السكرتير - على إخلاصها وصدقها ووضوح رؤيتها - أن تقنع أولئك المهاجرين بأخطائهم الفادحة ، ولم تدفعهم إلى إعادة النظر في طريقة نضالهم ، ثم هي لم تفلح في إقناعهم بوجود مشكلة اسمها « مشكلة المولّدين » . إنها شخصية نزقة ، لا تمتلك القدرة على الجدل الطويل ، ولا الصبر على تعرية حجج الآخرين ودحضها في أناة وهدوء . ولهذا قلت إن « محمد عبد الولي » لم يجسّد تجسيداً حيّاً مأساة المولّدين كما فعل في بعض قصصه القصيرة . حقاً لقد أثار طائفة من الأفكار الجديرة بالنقاش ، ولكنه - في ظني - لم يستطع أن يحوّل هذه الأفكار إلى مضمون فني . أريد أن أقول : إنه لم يستطع أن يشخّص شخصية السكرتير تشخيصاً حيّاً كما فعل في الشخصيات الأخرى .

هذا هو عالم الهجرة والمهاجرين كما صوره « محمد عبد الولي » في روايته « يموتون غرباء » : عالم إنساني متهدّم ، تكاد تقوّضه صروف الحياة : نعملؤها وبأسلؤها على حد سواء . ناسه معلولون ، يحملون بذور تدميرهم في نفوسهم ، ويمضون نحو مأساتهم في إصرار ، يحاولون أن يقاوموا ظروفهم التاريخية فتنحرف بهم السبيل دون أن يفطنوا إلى ذلك . لقد غامت رؤيتهم واضطربت ، فضلّوا عن القصد وجاروا . حياتهم غريبة وعلاقاتهم غريبة ، وأحلامهم غريبة ، ولكن الهجرة قتلت أرواحهم فألفوا غربتهم واستكانوا لها ، وزيّنوها أو قنّعوها بالدّجل والزيف والنفاق حيناً ، والأوهام الكاذبة حيناً ، وبالأحلام المريضة حيناً ثالثاً ، ومضى كل في واديه يهيم . ومن قلب هذا العالم المتصدع الآيل إلى الانهيار يخرج قوم آخرون تمزقهم ازدواجية الانتماء أو غيبته ؛ قوم يولدون محمّلين بذنب لا يد لهم فيه ، في وجوههم وشم الغربة ، وملء قلوبهم أوزارها الثقيلة !! هؤلاء - وآخرون كثيرون غيرهم ، كما سنرى - هم ضحايا جريمة « الهجرة » ، وهم عليها الشهود .

الرواية الثانية : « صنعاء مدينة مفتوحة » *

وفي رواية « صنعاء مدينة مفتوحة » يتظاهر التخلف الفكري والهجرة على صنع المأساة اليمنية ؛ فشخصيات الرواية جميعاً شخصيات مهزومة تتعمّقها المأساة ، وتشتبه عليها مسالك الحياة ، فلا تدري كيف تجد مخرجاً من مأساتها ، بل هي لا تدري كيف تبحث عن هذا المخرج . والعالم الذي تحيا فيه هذه الشخصيات مملوء بالمرارة والجوع والهزيمة والفاجعة ؛ عالم لا يكاد المرء يجد فيه قطرة ماء ، فإذا بهذه الشخصيات - أوجلّها - تبحث عن بديل زائف تعوّض به ، فتجد ذلك البديل في المتع الحسية ، كالخمرة « والقات » والنساء . وحياة هؤلاء الشخوص سلسلة من الشقاء تمتدّ حلقاتها ؛ فمبيتهم مبيت سوء ، وهم مهدّدون دائماً بالطرد من العمل ، وأكثرهم مستسلم للخمرة والنساء ، يستعين بها على مقاومة ضراوة الحياة وتبديد الباقي من عمره . و « الضياع » هو الملمح البارز في حياتهم ؛ لقد ضاع الهدف من نفوسهم جميعاً فهم لا يعرفون ماذا يريدون ولا يبحثون عن حل ، أستثني منهم الراوي « نعمان » ، وأضم إليه - في شيء من التردد - « محمد مقبل » .

إن بطل الرواية الأول « نعمان » شخص عائد من « عدن » ، وهو متمرد على العالم القديم المتمثل في القرية والزوج والأهل ، ولكن تمرده بلا جذور ولا رؤية . إنه حالة من الرفض المجاني المراهق . لقد أدخلت « المدينة » في روعه أن حياة الريف بكل وجوهها حياة مملة رتيبة لا تطاق ، فظلّ مشدوداً إلى المدينة بقلبه وعقله . ومنذ بداية الرواية نجد أنفسنا أمام بطل مأزوم ، وشيئاً فشيئاً نكتشف أننا أمام جيل من المهزومين الذين فقدوا ارتباطهم بعالمهم القديم ، ولم ينجحوا في التلاؤم مع العالم الجديد الذي لم يرحب بهم ، بل راح يشرّدهم واحداً بعد الآخر . وتستوي هذه الشخصيات جميعاً في إخفاقها ، سواء أكانت رافضة للواقع ابتداء « كنعمان ، والبحار » أم كانت راضية بهذاالواقع وراغبة في استمراره ، ولكن الاضطرابات السياسية تحملها حملاً على هجرة هذا الواقع أو هذا العالم القديم « كالصنعاني » . ونحس ونحن نرقب هذه الشخصيات في ردود أفعالها المختلفة ، وفي ضروب سلوكها ، أنها تقاوم ضراوة الحياة وهي عزلاء من سلاح الرؤية ؛ فلا أحد منها يعرف ماذا يصنع ، أو - وهذا أدق - ماذا يجب أن يصنع .

إن « نعمان » ضائع منذ البداية ، يعيش في القرية مكرهاً بعد عودته من « المدينة » ؛ فمجتمع القرية مملوء بالخرافات والأنانية وروح الضبط الاجتماعي الصارمة ، التي توشك أن تنقلب قمعاً . وهو يتحدث عن هذا المجتمع بوصفه كابحاً لنزواته ، وعالماً غريباً لا يستطيع التلاؤم معه ، ولذلك يتمرد على قيم هذا العالم القديم ، ويقيم علاقة حب مع امرأة هاجر زوجها منذ زمن وتركها بيد القدر العاتية . وتبرز القطيعة النفسية والاجتماعية بينه وبين أسرته : زوجه ووالده وأمه . ويكشف لنا عما فعلت « الغربة » في نفسه ، فإذا هو ينقم على أخيه « سيف » نقمة مدلهمة ، لأنه كان يملك نقوداً أكثر منه فاختطف منه خليلته « فاطمة » !! لقد شوّهت « الغربة » العلاقات الإنسانية تشويهاً مروّعاً فإذا الأخ ينافس أخاه على امرأة بغي ، وإذا

---

* محمد عبد الولي ، صنعاء مدينة مفتوحة ـــ دار العودة ـــ بيروت ١٩٧٨م .

المهزوم منهما يضمر فى نفسه الضغينة على أخيه ويعلنها على حد سواء . ولم يستطع نعمان ـ على الرغم من شخصيته النامية المتطورة ـ أن يقنعنا بالتحولات النفسية والفكرية والاجتماعية التى راح يتحدث عنها ويسرف فى الحديث . لقد عاد هذا الرجل من القرية إلى عدن مرة أخرى ليستأنف حياته القديمة ، موزّعاً بين الجنس والخمرة والعمل . أما الملامح الأخرى ، كقراءة الكتب ، والحنين إلى القرية ، والارتباط بقضية كبرى ، وسوى ذلك ، فهى ملامح غامضة ، لم يفلح الكاتب فى تثبيتها وتأصيلها على كثرة ما تحدث عنها . وتستمر حياة (نعمان) فى عدن حياة هامشية حتى يفصل من عمله فيعود إلى صنعاء مضطرا .

و (الصنعانى) رجل كتوم ، كان يتوهم أنه يستطيع أن يصنع قدره الفردى بمعزل عن أقدار أبناء مجتمعه الآخرين ، ولذا كان يتحامى السياسة وأسبابها ، فيبتعد عنها ويلحّ فى الابتعاد ، متّبعاً سياسة (جحا) فى الخروج من المأساة والفرجة عليها من بعيد كأى شخص محايد ، وشعاره الدائم هو (فليكن ما يكون ، ما لم يكن فى دارى) .

إنه لا يحاول أن يعلو على المعركة ـ والمعركة جزء منه ـ فى محاولة للظهور بمظهر الرجل المثالى الكبير القلب ، كما يفعل البطل الرومانسى الزائف[٤٢] ، ولكنه يوغل فى هذا الموقف إيغالاً كبيرا ، فينكر أن تكون له أية صلة بهذه المعركة التى تعرك الناس جميعاً ، شاؤوا أم أبوا ، فيقبلون عليها ؛ يخوضون غمارها . وينكر على زوجه أن تهتم أدنى اهتمام بهذه الحياة الصاخبة المتقلّبة ، التى تضطرب من حولها ، ويقنعها بأن ما يجرى فى المجتمع خارج منزلها أمر لا علاقة لها به ، وأنه يخص قوماً آخرين ودياراً أخرى . أما هو وزوجه وابنته فلهم عالمهم الخاص الذى لا يكاد يرتبط بالعالم الخارجى إلا ارتباطاً واهياً ؛ فإذا عصفت بهذا العالم الخارجى القريب عواصف السياسة ، أو تقلّبت به صروف الليالى ، فما أسرع هذا الرجل إلى قطع كل ما يربطه بهذا العالم ، وما أسرعه إلى دخول شرنقة الذات والاحتماء بها ، والاكتفاء بمراقبة العالم الخارجى مراقبة حيادية . ولذا ينبغى ألا نعجب إذا انقلبت الأمور والمواقف انقلاباً كاملاً ، فأصبحت المأساة مصدراً ملهاويا يبعث الضحك فى نفس (جحا) .

وليست هذه الشخصية التى نتحدث عنها غريبة على حياتنا ومجتمعاتنا ، ولا هى نادرة الوجود فنبحث عنها هنا وهنالك لنراها ، ولكنها نمط اجتماعى بارز لا تكاد تيمّم وجهك صوب جهة من الجهات دون أن تظفر بصفوف طويلة منه تتبعها صفوفٌ تتبعها صفوف . ومن المعروف جيداً أن الأسباب التى أدت إلى بروز هذه الشخصية السلبية فى مجتمعنا العربى كثيرة كثرة يكاد يعزّ حصرها ؛

وهذا لا سبيل إلى الخوض فيه الآن ؛ ولكن المعروف أيضا أن « الجهل والتخلف وقصور الرؤية » من أبرز هذه الأسباب وأوجهها . ولعلى أعود إلى هذه الشخصية فأتتبعها فى بعض أدبنا الروائى ، وأعقد الأسباب بينها وبين المراحل الاجتماعية التى ظهرت فى أثنائها فى مقال آخر ووقت آخر .

ولكن هذا العالم الصغير ــ أو القوقعة الصغيرة ــ الذى تحاول هذه الشخصية السلبية هندسته وتصميمه وبناءه على نحو خاص ، وبمنطلق خاص ، لا يصمد أمام منطق الحياة ، ولا يقوى على مقاومة أحداثها الكبيرة ، أو على الفرار أو النجوة منها . ولذا سرعان ما يتقوّض هذا العالم الصغير على رؤوس أصحابه لتكون أنقاضه وأنقاضهم شاهد صدق على جريمة (الفردية والأنانية) التى أوشكت أن تكون صنماً يحمله كل منا فى نفسه .

ولهذا السبب يلقى (الصنعانى) مصيراً مأساوياً مرّوعاً ، فتنهار أحلامه وتذوب كجبل من الملح تلقّفته الصحراء . لقد كان يحلم بأن يصبح « إنساناً يستطيع أن يعيش فى هدوء فى منزل فخم ذى حديقة » ، وأن يرسل ابنته إلى الخارج « لتتخرج دكتورة . . . أو أى شىء يجعلها تمارس حياتها حرة وتعول نفسها » ، وأن يتسع ذلك الدكان الصغير الذى كان يملكه فى أحد أحياء صنعاء القديمة ، ويصبح « أكبر دكان فى المدينة ، ويصبح ذلك الحى القديم حياً جديداً . . »[٤٣] . ولم يكن يهتم بالسياسة : « وكنت لا أهتم بشىء . . إلا أن تتقدّم مدينتنا لكى تتقدم تجارتى الصغيرة فتكبر ؛ أى لم أكن اهتم بالسياسة أو غيرها »[٤٤] . وفى « ذات يوم سمعت أن الإمام قد قتل ولم أبك . . ولم أضحك ؛ لأن ذهابه أو وجوده لم يكن يعنى »[٤٥] . وحين اشتعلت المعركة على أبواب صنعاء ، وراحت أصوات الرصاص تتصاعد فى أرجاء المدينة ، شدّ على يد زوجه ، وهمس فى أذنها عـأشقاً « إنهم لن يمسّونا لأننا لم نعمل لهم أى شىء »[٤٦] . وما زال يهدّىء من روعها حتى أفلح بعد إصرار فى إقناعها بذلك ، ثم صدّق هو نفسه هذا الزعم : « وصدقت أنا نفسى هذا الوهم . وقلت لنفسى . . نعم لن يضرونا لأننا لم نفعل لهم شيئا . . إنهم لن يمسونا ، فلينتصر من يريد منهم »[٤٧] .

هكذا كان يتصوّر « الصنعانى » حياته ، وعلى هذا النحو راح يخطط ويرسم مستقبله ، فازدهرت فى نفسه الأمانى ، وخيلّت له رؤيته القاصرة أن بوسعه أن يحقق أحلامه بمعزل عن المجتمع ، وأن يصنع قدره الفردى بيديه بعيداً عن أقدار الآخرين ، فاطمأن إلى هذا الحلم المعلول ، وراح يحتضنه وينأى به عن البشر ، فأصم كلتا أذنيه ، وأصم قلبه وعقله وجوارحه جميعاً عن كل ما يتصل بالسياسة أو بالآخرين ، وراح يحلم بجنته الصغيرة التى قدّرها وقاسها على قدّ أحلامه . ولكنه قدّر واطمأن ، فمكرت به الأقدار ساخرة ، وانقلبت به أيماً منقلب ؛ فقد اشتعلت « صنعاء » ذات يوم ، وراحت النيران تلتهم الأخضر واليابس وما بينهما ، ورأى الجيش الغازى المتوحش ولا شعار له سوى النهب ؛ « كان شعار قائدهم : صنعاء مدينة مفتوحة »[٤٨] . والتهمت النيران أحلامه حلماً حلماً ، وحوّلتها إلى كوابيس لا يكاد يفيق منها .

لقد التهمت النيران دكانه ، وسرق الغزاة ما فيه ، وحطّموا منزله ، وهدّموه وسرقوا ما فيه ، واعتدوا على شرف زوجه ، ثم أطلقوا عليها وعلى ابنتها الرصاص ، فقبروا بذلك أحلامه تحت أنقاض عالمه الصغير الذى كان يحلم به أو يتوهّمه .

هكذا لقيت هذه الشخصية السلبية مصيراً أسود قاتماً : فقدت مالها وأهلها وأحلامها ففقدت توازنها وانسجامها مع العالم ، ولم تجد أمامها سوى البحث عن الانتقام . ولكن ممن تنتقم ؟ إن وعيها وعى مسطح ضحل ؛ فليست تستطيع التمييز بين البشر ، بين حلفائها وأعدائها . ولذا خرج هذا الرجل يتخبط فى انتقامه كما كان يتخبط فى صنع أحلامه .

« وبدأت أطلق النار على كل من أراه دون تمييز ، كنت أريد أن أقتل وأقتل »[٤٩] . وكأن ذلك كله لم يكفه ، فقرر أن يذهب إلى عدن « لأننى أستطيع أن انتقم حين أصل هنا »[٥٠] . إنها ظلمات كثيفة بعضها فوق بعض ؛ هذه هى حياة هذا الرجل الصنعانى . لقد قاده الجهل والتخلف والوعى الزائف إلى مأساته ، وقادته مأساته إلى حافة الجحيم ، فاندفع فيه يخوض لجج النار العالية ، ثم أسلمه الضياع وافتقاد التوازن إلى ضياع أكبر فإذا هو يبحث عن الانتقام فى متاهة « الغربة » العمياء . وفى الغربة عاش هذا الرجل — ككثيرين من الغرباء — حياة مريرة ترشح بالفاقة والعوز والبحث عن ملذات عابرة يطمر فيها مواجعه وأحزانه ، ولكنها ملذات تعمق الحسرة فى الدم . إنها حياة هامشية فارغة من أى معنى يمنحها الخصب والبهاء . ويستسلم (الصنعانى) — كما استسلم نعمان وبقية الشخصيات — لهذا العالم الجديد ، عالم المدينة ، وتضيع هذه الشخصيات فى الزحام وآفات المدينة من خمر ونساء ومقاه . وهى ترى فى هذا الضياع راحة لها من عبء المواجهة الضارية . إنها تواجه العالم الجديد مواجهة سلبية أيضا ، فتحاول أن تضيع فى نسيجه ، وتطمئن إلى هذا الضياع ، فتغدو كمّاً مهملاً تطويه لجة المدينة الزاخرة . ولكن هذه اللجة لاتلبث أن تلفظ هذا الكم الغريب الذى لم يدرك شروط العالم الجديد المتمثلة فى وعى هذا العالم وحقائقه الكبرى ونواميس الحياة فيه ، فظل يعيش على هامشه حتى تم طرده منه طرداً . وتعلن الشركة التى يشتغل فيها (الصنعانى ونعمان) إفلاسها وتغلق أبوابها ، وتطرد عمالها ، فلا يجد هذان الرجلان سبيلاً مفتوحة أمامهما سوى سبيل العودة إلى صنعاء . لقد استطاع العمل أن يخلّصهما من الضياع بعض الخلاص ، ولكنهما الآن عائدان « إلى الضياع من جديد »[٥١] — على حد تعبير نعمان . ولا شك فى أن العمل وظيفة إنسانية تحرر صاحبها ، وتحقق إنسانيته ، وتمنحها توهجاً واكتمالاً ، إذا كان هذا العمل يتم فى شروط إنسانية صحيحة . ولكن هذه الوظيفة تنقلب إلى « سلعة » ، ويتحول العامل من « إنسان » إلى « شىء » ، إذا تم العمل فى ظروف غير إنسانية . ونحن لا نعرف شيئاً عن ظروف عمل هؤلاء المهاجرين فى الشركات البريطانية فى عدن ؛ لأن الكاتب يصمت عن ذلك صمتاً مطبقاً ، ولكننا لا نظن أن ظروف عملهم كانت على خير وجه . وإذن فهذا الخلاص الذى كان مبعثه العمل فى هذه الشركات هو — فى حقيقته — ضرب من الضياع المقنّع أو المموّه ، رضى به هؤلاء المهاجرون لأنهم لم يفطنوا يوماً إلى ضرورة التأمل والتفكير فى ذواتهم تأملاً عميقاً وتفكيراً متأنياً ، فظل وعيهم لواقعهم وعياً مشوّهاً ، قاصراً . وهكذا يعود الصنعانى ونعمان إلى صنعاء على غير رغبة منهما . وإذا كان « الصنعانى » يكتشف — متأخراً — خطأه حين غادر صنعاء إلى عدن[٥٢] ، فإنه اليوم يعود إلى صنعاء — وقد سدّت أمامه الدروب — عودة اليائس المطمئن ؛ لأن فى صنعاء أحلامه الصغيرة التى انطمرت ذات يوم . وأما « نعمان » فإنه يعود إلى صنعاء عودة المهزوم الذى طرد من جنته الصغيرة ، فهو لا يزال يفكر فى العودة إليها لأن فيها أحلامه الصغيرة الزائفة . وقد تحاول القراءة المتأنية أن تبين أن « نعمان » لم يكن يفرق بين « صنعاء » و« عدن » ، بل هو يشير إلى ذلك بوضوح ، حين يردّ على « الصنعانى » الذى يريد أن يكتبا إلى صديقيهما فى عدن لإقناعهما بالعودة إلى صنعاء ، فيقول : « ليس هناك فرق »[٥٣] .

ولكن قراءة أخرى للرواية أكثر أناة ودقة قادرة — فى ظنى — على تبديد هذا التصور ؛ لا لأن هناك فرقاً بين عدن وصنعاء ، فكلتا هما يمنية ، ولكن لسببين : أولاً لأن المشاعر التى كانت تثيرها مغادرة الريفيين فى الشمال لقراهم متوجهين إلى عدن ، هى مشاعر الهجرة كما نراها فى بعض القصص القصيرة ؛ إما لأن وعى هؤلاء المهاجرين وذويهم لم يكن قادراً على احتضان مفهوم الوطن على النحو الذى نرغب فيه ، ومن أين لإنسان ريفى جاهل — رجلاً كان أو امرأة — أن يفهم أن « عدن » المستعمرة الإنجليزية لا تختلف عن قريته فى انتمائها أو حتى عن صنعاء ؟ وإما لأن الهجرة إلى عدن كانت فى كثير من الأحيان — وهى الكثرة التى تكاد تستغرق الكل — هى الخطوة الأولى نحو الهجرة الخارجية إلى الحبشة أو غيرها ؛ فقد كانت « عدن » الميناء الذى تصل إليه البواخر المختلفة الجنسيات لتعود حاملة على ظهورها عشرات المغتربين اليمنيين . إنها البوّابة التى يتدفق منها سيل الهجرة اليمنية إلى الخارج ، ولذا ليس يبعد أن يتوحّد فى أذهان هؤلاء المهاجرين وذويهم مفهوم الهجرة الداخلية إلى عدن ومفهوم الهجرة الخارجية ، ويغدوان مفهوماً واحداً لا يقبل التجزؤ والانقسام ، هو « مفهوم الهجرة » بشكل مطلق ؛ وإما للأمرين جميعاً . هذا أولاً — كما قلت .

وثانياً — وهذا هو الأهم — لأن نعمان ظل مشدوداً بجوارحه جميعاً إلى « عدن » . ولم يفلح الكاتب فى إقناعنا بالتحولات والتغيرات المختلفة التى طرأت على شخصية « نعمان » ؛ فقد أراد الكاتب أن يقيم تعاطفاً بين نعمان والقرية وأهلها ، ولكن محاولاته ذهبت أدراج الرياح ، وظل « نعمان » حتى آخر لحظة فى الرواية ينفر من عالم القرية نفوراً واضحاً ، ويتشبث بالمدينة ، وحين عاد مضطراً عاد إلى صنعاء لا إلى قريته ، وظل يحلم بالعودة إلى عدن[٥٤] . وحاول الكاتب أن يبين أثر الكتب فى حياة « نعمان » وألقى على لسانه كلاماً طويلاً حول الحب والتضامن والعمل ، كما أجرى على هذا اللسان طائفة من الأفكار السياسية حول قيادة العمل السياسى ، وحول الفردية ، وحول العمل الجماعى وسوى ذلك ، ولكننا كنا نسمع هذا كله وسواه دون أن نشاهد « نعمان » يخوض معركة سياسية أو نقابية ، أو يخرج من معتقل ، أو يقود تنظيماً ، أو يشترك فى تنظيم ، أو سوى ذلك مما يتصل بالسياسة بسبب . لم يخرج « نعمان » إلى دائرة الفعل قط ، وظل يكتفى بهذه الآراء التى يلهج بها بين حين وآخر دون أن تجد أحداً يستمع إليها ، ودون أن يكون لها صدى . ولذلك كله ليس يسيراً أن نصدّق أنه كان يعى وعياً عميقاً أن جنوب الوطن هو رئة الوطن الأخرى التى يتنفس بها ، وإن حاول أن يقنعنا بذلك فى حديثه عن الاستعمار والاستبداد فى جنوب الوطن وعماله ، وعن الصلة الوثيقة بينهما ، « وأن العمل من أجل القضاء على واحد منهما هو من ثم العمل من أجل القضاء على الآخر »[٥٥] . ولا شك فى أن البناء الفنى الذى اختاره الكاتب لروايته قد أثر تأثيراً سلبياً فى موقفنا من شخصية « نعمان » ؛ فقد استطاع أسلوب الرسائل الذى استخدمه الكاتب فى روايته — وهو أسلوب هَجَرَهُ كتاب القصة المعاصرة — أن يحيط بالأحداث ، وأن يراقبها دون أن تفلت منه ، وسمح بالحديث المفصل عنها ، ولكنه لم يستطع أن يصور مواقف نعمان وتحولاته تصويراً دراميا نحس فيه الصراع ، سواء أكان هذا الصراع نفسياً داخلياً أم كان خارجياً ، ونرى الفعل أو الحركة الناجمة عن هذا الصراع والمصاحبة له . ولذلك ما زلت أظن أن الكاتب لم يوفق فى تصوير شخصية

نعمان ؛ فضعف التشخيص ظاهر بيِّن ، ولا سيما تشخيص الجانب الإيجابي في هذه الشخصية . أما الجانب الآخر من الشخصية فقد بدا تلقائياً ومقنعاً ، فإذا هذه الشخصية تنغمس في ملذاتها حتى أذنيها ، وإذا هي تتحرك وتنتقل من مكان إلى آخر ، وتباشر الفعل ، فتفوح رائحة اللذة والاشتهاء من الحانة التي تتسرب إليها ، أو من المخدع الذي تأوي إليه ، وتبدو مواقفها هذه جميعا موّارة بالحيوية ، حافلة بمذاق الحياة ، ثرية بظلالها وإيحائها ، ولا سيما مواقفه مع « زينب » . وثمة جانب آخر في شخصية نعمان لم أقتنع بـه ، أو قل لم يستطع الكاتب تشخيصه تشخيصاً حياً قوياً فبدا شاحباً حتى يكاد المرء لا يلتفت إليه . ويتصل هذا الجانب بتلك الأفكار المجردة حول الموت والحياة ، وحول الحياة الآخرة وسوى ذلك ، ولكن هذه التأملات الميتافيزيقية لا ترقى لتشكل هاجساً أو هما حقيقياً في نفس هذه الشخصية .

لهذين السببين معا ما زلت أظن أن « نعمان » كان يحيا في عدن حياة مهاجر لا حياة مناضل ، وأن هذه الأفكار السياسية التي فرضها المؤلف عليه فرضاً لم تؤثر في موقفنا منه قليلاً أو كثيراً ، ولا نظنها أثرت قليلاً أو كثيراً في شخصية « نعمان » نفسه ؛ فقد مضى يستأنف حياته بصورتها المألوفة دون أي تغيير إيجابي ، وظل ينفق أوقات فراغه في البحث عن اللذة حتى انتهى به الأمر إلى هجر أصدقائه وشركائه في الغرفة ، والانتقال إلى منزل امرأة مومس والإقامة فيه !! وأظن أن هذا الهتاف السياسي الذي يتردد في أرجاء الرواية قد أساء إليها ، وبدا شبيهاً بقطع الحجارة الصلبة في مجرى الرواية الهادىء .

ويبدو لي أننا نكاد ننحرف عن غرضنا من هذه الدراسة ؛ فنحن لا نريد أن ندرس هذه الرواية من جوانبها جميعاً ، ولكننا نريد أن نكشف عن مشكلة واحدة فيها هي مشكلة الهجرة وما قد يرتبط بها من جهل وتخلف وقصور وعي . لقد هاجر « نعمان » وترك امرأته للشقاء والعمل والحرمان ، وراح هو يعبُّ من ينبوع اللذة ما استطاع ، فاختطفها الموت ، واختطف وليدها معها ، وزوجها مسافر بعيد يحلم بامرأة أخرى ، وكأس أخرى ، وحياة أخرى .

و« محمد مقبل » مهاجر قديم أنفق عمره في ديار الغربة ؛ وها هو ذا الآن عائد إلى قريته حاملاً معه تاريخ غربته . لقد بلا صروف الحياة وعجم أعوادها فأخذت منه عمره ، وأعطته بعض أسرارها ، وعلّمته مقادير من حكمتها ، فإذا هو رجل خبير ذو رؤية سديدة وثاقبة . ولكن هذا الوعي العميق جاء متأخراً ، فانتهى بصاحبه إلى المصالحة مع حياته الجديدة في القرية ، ثم لا شيء وراء ذلك ، وإن كنا لا ندري سبباً لعودته في أخرة من عمره إلى عدن .

وينشر الكاتب صحفاً مطوية من حياة « محمد مقبل » ، هي صحف الهجرة ، فإذا نحن أمام رجل دمرته الغربة تدميراً ، وجردته من ملامحه الإنسانية ، وحولته إلى « أداة » قتل ، وحوّلت « روحه » الى « سلعة » تباع في سوق الرقيق الأبيض . إنها نخاسة الحروب التي تتكرر في الأعصر المختلفة ، وإنهم المهاجرون الذين اجتثت الهجرة بذور الإنسان من نفوسهم ، وحولتهم إلى « سلع » أو « أدوات قتل وتدمير » ، وماذا يبقى من الإنسان حين يتحول إلى « جندي مرتزق » ؛ حين يجرد نفسه من كل انتماء : الأهل والوطن والطبقة والقومية والانتماء إلى بني البشر ؟ هذا هو التشويه الرهيب الذي يمني به

هؤلاء المهاجرون من جرّاء هجرتهم . إن شخصية « محمد مقبل » هنا تذكرنا بشخصية البحار في أقصوصة لون المطر[٥٦] . ولنستمع إلى « محمد مقبل » وهو يقص طرفاً من حياته في المهاجر :

« حملت السلاح وقاتلت الناس . . ناس لا أعرفهم ولا يعرفونني . ليس بيني وبينهم عداوة ، ولكني قتلتهم . قاتلت مع الإيطاليين وقاتلت ضدهم . كنت أبيع نفسي لمن يريد شراء أداة لإطلاق الرصاص ، وكنت مستعداً أن أبيع للشيطان ما دام سيدفع ثمناً مرتفعاً »[٥٧] .

ماذا بقي في هذا الجندي المرتزق من « الإنسان » ؟ وإذا كان مستعداً أن يبيع نفسه إلى الشيطان مقابل مبلغ من المال فمن العبث أن تبحث عن الآثار التي تركتها الهجرة في نفسه . بكلمة واحدة : لقد قوّضت الهجرة الإنسانَ في داخل هذه الشخصية تقويضاً كاملاً ، فلم يبق منه سوى قطع اللحم والعظم التي يمكن أن تباع كما يباع اللحم المقدّد . ولكن « محمد مقبل » يسترد الإنسانية بعد أن يفلت من قبضة « الهجرة » ويعود إلى الوطن ؛ فإذا هو يدين الهجرة ، ويتهم المهاجرين ، ويعيد بناء وعيه من جديد ، ويحيى انتماءه القديم الذي أوشك أن يموت أو مات ويتشبث به ، وتنكسر مرآة الذات الدميمة ، وتحل محلها صورة الوطن ، ويضوع عبير هذا الانتماء الجديد في كل موقف يقفه هذا المهاجر المكدود العائد :

« لا تنسوا أنتم . . إن هذه الأرض لن تنفصل منكم مهما هربتم منها . . إنها جزء منكم ، تطاردكم ، ولا تستطيعون منها فكاكا . أنتم يمنيون في كل أرض . . وتحت كل سماء »[٥٨] .

« نعمان . إنني أتمنى ألا أموت حتى أرى بلادنا هذه مثل تلك البلدان التي زرتها ، أتمنى أن تكون كالحبشة أو كليبيا أو كتركيا . أتمنى أن أرى الطرق مرصوفة وخطوط السكك الحديدية تخترق جبلنا . . أتمنى أن أرى بلادنا كبلاد الآخرين . أتمنى ألا أموت حتى أشاهد ذلك »[٥٩] .

« إننا لا نستطيع عمل شيء لأنفسنا ، ولا لأرضنا ، ولا حتى لهؤلاء العساكر ، إذا لم نخلق من جديد . . نخلق كل شيء . . الناس والأرض والوادي ، حتى أنفسنا . إننا لا نستطيع أن نعيش مع الحمير في حظيرة واحدة ، ولا أن نعامل معاملة الحمير . يجب أن نجد لأنفسنا مفهوماً ، وأن نعرف حقيقتنا »[٦٠] .

إن ما يؤلم « محمد مقبل » هو أن رؤيته العميقة الشاملة قد جاءت متأخرة ، أو متأخرة جداً ، بعد أن فقد عمره وأملاكه وامرأته وابنه بسبب الهجرة . ولكنه — مع ذلك — متفائل يمنّي نفسه الأماني ؛ ولذا يدعو « نعمان » إلى العودة إلى قريته ، ويسمي خروجه منها إلى عدن « هروبا » . ولعل التسمية تؤكد مرة أخرى أن الرحيل إلى عدن كان في نفوس هؤلاء الناس هجرة ، وإن كان الكاتب لا يريد ذلك .

« ولكني أخطأت الطريق . أما الآن فأنا أعرف الطريق ولن أخطىء . إن ما يؤلمني حقاً هو أنني أدركت الحقيقة متأخراً ؛ لكني أحمل الأمل في أنكم أنتم جيل هذا الوقت ستدركون الحقيقة سريعاً . عُدْ يانعمان ولا تهرب ، سواء كنت في عدن أو في القرية فأنت تمارس المأساة »[٦١] .

المأساة واحدة إذن ، سواء أكانت في عدن أم في قرية من قرى

الشمال ، لأنها مأساة اليمنيين جميعاً . هذه حقيقة لا نكران لها . و« محمد عبد الولى » لا يفرّق بين الجنوب والشمال ، ويراهما وطناً واحداً لا ينقسم إلا كما تنقسم الذات على نفسها . هذه حقيقة أخرى تضارع الحقيقة السابقة صلابة ورسوخاً . ولكنى أعتقد ــ على الرغم من هاتين الحقيقتين ــ أن النزوح إلى عدن كان فى نفوس الناس وضمائرهم ، وفى آثاره التى تنعكس على أولئك الناس ، ضرباً من الهجرة لا يختلف عن الهجرة الخارجية إلاّ فى كونه أقلّ وحشة واغتراباً ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ ابتعاد عن مسقط الرأس ، وخطوة فسيحة فى طريق الهجرة الخارجية ، للسببين اللذين ذكرتها سابقاً .

وأما شخصية « البحار » فى هذه الرواية فهى أقل الشخصيات إقناعاً وإحكام بناء . إنه مهاجر يمنى ، عاش زمناً يجوب البحار ، ويتنقل بين موانىء العالم ، عاملا فى إحدى السفن الإنجليزية ، وها هو ذا الآن عائد إلى عدن ، محمّلا بالخيبة والإخفاق وانكسار الروح . لقد شوّهته « الغربة » ــ كما شوهّت كثيرين سواه ــ فنسى الوطن وقضاياه وهمومه ، وغرق فى همومه ورغائبه الذاتية ؛ فهو لا يعرف شيئاً عن المشكلات الوطنية ، ولا يريد أن يعرف . لقد اقتلعت الغربة من نفسه جذور الوطن ، ففقد حسّ الانتماء ، بل تولّد فى نفسه شعور غريب نحو اليمنيين ، هو شعور الكراهية الشديدة ، فهو لا يطيق العيش معهم !!

« هل كنتم مجموعة فوق الباخرة ؟

ــ كلا فأنا لا أحب اليمنيين .

وسألته : لماذا ؟

وأجابنى بقوله :

ــ إن اليمنى لا تستطيع أن تعيش معه لأنه سيجعل حياتك كلها جحيماً . . وهو سيخلق لك المشاكل من لا شىء »[62] .

وهذه الشخصية شخصية هشّة لا تعرف الدفاع عن آرائها ــ بغض النظر عن تلك الآراء . وما أسرع ما تتراجع عن موقفها وآرائها مستسلمة ومعتذرة فى آن :

« لا تظلمنى يا صديقى . فأنا لا أعرف القراءة والكتابة حتى أتابع الحركة »[63] .

لقد تظاهر على تهديم هذه الشخصية وانهيارها أمران : الجهل والهجرة ؛ ولذا نحن لا ننتظر منها أن تنظر فى ذاتها وتتأملها ناقدة ، ولا ننتظر منها أن تنظر فى ذات المجتمع وتتأملها ناقدة أيضاً ؛ فكيف إذا تمّ هذا النقد عبر المقارنة والمقايسة ، وفى رحاب الحاضر ومهاد الماضى ؟! وكيف ــ مرة أخرى ــ إذا ارتقى إلى الحديث عن الهرب من عبودية العمل إلى عبودية المرأة ؟!

وأستطيع أن أنقل صحفاً طويلة من حديث هذه الشخصية حول ذاتها وذات المجتمع ، ولكنى سأكتفى بطرفٍ يسير من هذا الحديث :

« لكن يا أصدقاء هناك ترقد المأساة بثوبها الأسود الكالح . الإنسان موجود هناك ، ولكنه أى انسان ؟ إنه ليس إنسان القرن العشرين . . بل إنسان قرون مضت وطمرها النسيان . . »[64] .

« كانت « زبيد » منارة للعلم منذ عرف اليمنيون العلم . . . . . . وهناك خارج أسوار المدينة . . تلك الأسوار التى صدّت عن زبيد غارات المتوحشين ، وحفظت لها شعلة العلم . . وهى الأسوار التى صدّت عن المدينة تدفق شعاع العلم الحديث »[65] .

أية عقلية أمية هذه التى استطاعت أن تكتشف الوظيفة المزدوجة لأسوار مدينة زبيد ؟! ودع عنك جانباً هذا التيار الإنشائى الذى يتدفق من أودية الرومانسية الخضراء حين يحدثنا هذا البحار عن جبال اليمن وثلوجه وأوديته « ولوحاته المنقوشة » على حد تعبيره .

باختصار أريد أن أقول : إن منطق « البحار » مفارق لشخصيته ؛ فحديثه أليقُ بالمثقفين أو محترفى صناعة الإنشاء ، وأفكاره التى تجرى على لسانه أليق وأجدر بمثقف ــ أو شبه مثقف ــ رومانسى ، بل إن تحولات شخصيته بما فيها من تمرد على عبودية العمل ، ثم على عبودية المرأة ، لا تليق برجل أمى ليس له هدف كبير يسعى إليه . . بكلمة واحدة : إن هذه الشخصية هى نقطة الضعف الأولى فى هذه الرواية .

وتبدو شخصية رجل الدين فى هذه الرواية ــ كما هى فى كثير من أعمال هذا الكاتب ــ شخصية نكراء متحللة من القيم عارية من الأخلاق . ويبدو الدين قناعاً تتقنّع به هذه الشخصية لتستّر أو توارى حقيقتها السوداء . وليست تجترىء هذه الشخصية على أمركما تجترىء على الحق ، وليست تنغمس فى أمركما تنغمس فى الباطل ؛ فشيخ القرية يستحلّ المال الحرام فينكر ما أرسل معه المهاجرون من النقود . وهو يعرف خدعة شيخ آخر يبتزّ الناس لينزل المطر فيسكت عنه . وشيخ « زبيد » يدعى كذبا وزورا العمى كيلا يناقش السادة والحكام فيما فعلوه ، ثم هو يستغل هذا الشاب اليافع ــ البحّار قبل هجرته ــ للحصول على مزيد من النقود ، وهو يعلم أن هذه النقود هى ثمرة العلاقة الآثمة بين هذا الشاب وزوج العامل أو زوج الحاكم ، ولكنه يبارك الشاب ويتمنى له دوام النعمة !! إنه شخصية منهارة لا يتوقف انحدارها الأخلاقى عند حد إلا عند السقوط . ترى الشر ماثلا أمامها فتتجاهله ، ثم تصنع الشر بيدها وتباركه ولو كان هذا الشر زنا !!

وأنا لا أريد أن أمضى فى الحديث عن هذه الشخصية ههنا لأن علاقتها بموضوع الهجرة ــ كما نرى ــ علاقة هامشية جداً ، ولكنى أود أن ألفت النظر إلى موقف الكاتب من رجال الدين ، لا فى هذه الرواية وحدها ، بل فى أعماله جميعاً ؛ فنحن دائماً نرى هذا الكاتب ينزع بعنف قناع الدين من على وجوههم ، فتبدو وجوههم ونفوسهم وضمائرهم فى مرآة المجتمع كالحة كريهة نكراء . وتزداد المفارقة عمقاً وثراء حين يضع رجال الدين مع العاهرات فى ميزان واحد !! فترجح كفّة العاهرات وهن فى وهدة السقوط . إنهن دائماً أفضل منهم كثيرا .

هكذا يتظاهر « الجهل والهجرة » على صنع مأساة الإنسان اليمنى . لقد هدمت « الهجرة » شخصية « محمد مقبل » هدما ، وقوضتها فأحالتها إلى كومة من الأنقاض . ولقد هدم الجهل وقصور الرؤية شخصية « الصنعانى » هدما وقوضهاأيضاً . ولقد اصطلح الجهل والهجرة على شخصية « البحار » فانكمش داخل جلده ، وراح يتحصّن بغربته وبالآخرين ، ويقطع صلته باليمن وأهله ، ففقد انتماءه ، واقتلعته الغربة من الجذور . وأما « نعمان » فقد اضطربت رؤيته اضطراباً شديداً ، فبدت شخصيته مزدوجة ، فهو يتحدث بلسان المناضل أحياناً ، ولكنه يتصرف تصرّف الخلى ألقى عن كتفيه أعباء النضال ، وانصرف إلى ملذّاته الصغيرة فعاش عيش الفارغين والمتبطلين .

ثانياً : مشكلة الهجرة فى قصصه القصيرة :

١ - مومس[٦٦] :

لا ينبغى للقصة القصيرة أن تكتمل ؛ هذا ما يقوله النقاد . وكيف يمكن لموقف مشحون بالتوتر والانفعال أن يكتمل فينتهى نهاية واضحة محدّدة ؟! إن على القصة القصيرة أن تنتهى نهاية مفتوحة ــ إذا صحّ هذا القول ــ كجرح طرى مفتوح الشفتين . وأقصوصة « مومس » هى هذا الجرح الطرى المفتوح الشفتين ، الذى يتدفق منه الدم ساخناً غزيراً منذ اللحظة الأولى حتى آخر كلمة فيها .

ويقول النقاد أيضا إن العالم الذى يؤثره كاتب القصة القصيرة يتكون من أشخاص مأزومين مثله ، أو جماعات من الشعب المغمور يلفها جو من الكآبة والقتامة ، كفلاحى تورجنيف أو مثقفى تشيكوف أو عواهر موباسان . ليس للقصة القصيرة بطل إذن ، وإنما لها « جماعتها المغمورة » التى تبحث عن مخرج دائماً . وجماعة « محمد عبد الولى » المغمورة والأثيرة لديه جداً هى « جماعة المهاجرين » . وليس يملّ هذا الكاتب من تصوير عالم هذه الجماعة القاتم الكئيب ، ومن النظر إليه من زوايا مختلفة ، على نحو ما سنرى فى الصحف التالية .

وأقصوصة « مومس » واحدة من هذه الأقاصيص التى يصور فيها الكاتب موقفاً حرجاً لبعض أفراد جماعته المغمورة ، « جماعة المهاجرين » . وتعتمد هذه الأقصوصة على منظر واحد ، التقطه « محمد عبد الولى » عند القمة الدرامية للحدث ، على نحو يذكرنا بأسلوب تشيكوف فى أقصوصته المشهورة « فانكا » ، وفى كثير غيرها أيضا :

« . . لا أحد ، الليل ولّى ، ولن يضمنى أحد ، لا شىء سوى برد جاف . . ونظرت إلى سريرها االغارق فى ضوء أحمر هادىء .

لا أحد . مضت ليال وأنا أنتظر . . معظم أبوابهن قد أغلقت . . إن هناك رجالا ، فلماذا لا يمرون على . . ألست مثلهن ، أملك سريراً وباراً ونوراً أحمر ، وربما حضناً أكثر دفئاً من أحضانهن . . »[٦٧] .

هكذا تبدأ هذه الأقصوصة البديعة . مومس نفد صبرها وهى تمضغ ساعات الانتظار المرة ، انتظار طارق ما ــ أى طارق ــ يطلب لذة عابرة . الوقت جارح كالصقور ، وحزين كالرحيل ، والوقت بطعم الرماد . . هذه ليلة أخرى إثر أخرى . . ولا أحد .

وفى نجوى نفسية حزينة وعاتية ــ يستخدم فيها الكاتب وسيلتين شائعتين جداً فى القصة المعاصرة هما : الارتداد ، أو الاسترجاع ، والتقابل ــ تستحضر الماضى وتحاول أن تفر منه ، ولكنه يلحّ عليها بحضوره الكثيف : والدها الذى هاجر من اليمن وموته وما جرّ عليها بسبب هجرته ، أمها التى لا تكاد تعرف عنها شيئاً ، تشرّدها وبداية انحرافها ، ليلتها الأولى يوم كانت جسداً طرياً دافئاً يتداوله أربعة كالذئاب ، لياليها الأخرى وزوارها الآخرون ، المولدّون من زوّارها ، وكيف تختلط صورهم بصورة أبيها . . اختلاط مشاعرها نحو هذا الأب فهو طيب مسكين ، ضائع غريب يلتمس رزقه فى الضياع ، فى المدن الصغيرة والقرى النائية ! لقد مات ولم يصلّ عليه أحد ، فلم يكن أحد يعرفه . . ولكنه :

« لماذا أتى ؟ ليزرعنى ويموت كالكلب . . آه ! وجوده كان لإيجاد هذا الشقاء ، كان ، كان بعيداً ، ولد هناك ، وترك كل أهله . . »[٦٨] .

« آه ! لا أستطيع أن أنسى . . موت أبى . . كيف أنساه وعلى شفتيه اسم ربه . . واسمى .

كان ينظر إلىّ وعيناه تنظران بخوف إلى المستقبل . . لم يعرف مدى إجرامه لأنه أوجدنى فى هذا العالم إلا فى تلك اللحظات . . »[٦٩] .

وتحت وطأة هذا الحضور الكثيف للماضى ينهمر فى داخلها حزن قاتم عميق ، فتلتفت إلى الحاضر ، وتقابل بين الزمنين :

« لماذا ينصرف الرجال ؟ « حتى الصعاليك لا يريدوننى . . ألأنى مولدّة ؟

« أم لأنهم يعرفون أننى تنكّرت لذلك الدين الذى ولدت عليه ؟ وغابت فى بحار الألم . . »[٧٠] .

« لماذا تعذب نفسها كل ليلة ؟ نظرت إلى الشارع ، ليت أحدهم يدخل إليها ، لن تطلب منه مالا ، يكفى أن ينقذها من نفسها ، من العذاب المرّ الذى تراه فى عيون أبيها . . وهو يموت »[٧١] .

« الغثيان فى فمى ، لو كان لدى خمر ، لقد انتهى كل شىء ، وصاحب المكان سيطالبنى بالإيجار بعد أيام ، والبار خال سوى من زجاجات كولا . .

وأشعلت سيجارة ، إننى أتحرق أن أرى أحداً هذا المساء ، لقد هجرنى الجميع »[٧٢] .

« أتقفل الباب ؟ إن السرير ثعبان بارد لا تستطيع احتماله وحدها »[٧٣] .

« لماذا لا يريدوننى ؟ هل قلّ الرجال فى هذه المدينة الملعونة !! إنهم يكثرون عندما تكون الضحية طرية ، جديدة وصغيرة . .

ومرت ذكرى ليلة مؤلمة مخيفة . . كانوا أربعة »[٧٤] .

كما نرى ، نحن أمام موقف مأساوى متناقض يموج بالصراع : تعلّق شديد بالبغاء ، وإدانة صريحة وحاسمة له فى الوقت نفسه ، ورغبة صادقة فى أن تعيش شريفة :

« وصمتت قليلاً :

كانت تحلم . .

ــ ولو ذهبت مثلا ؟ (تريد لو ذهبت إلى اليمن) .

ــ ستكونين أكثر تعاسة ، ستفقدين كل شىء ، ولن تستطيعى أن تحتفظى بحريتك .

ــ لكنى أريد أن أعيش شريفة . . كالأخريات »[٧٥] .

« آه لو كان والدى حياً لذهبنا إليه سوية ؛ لو كان موجوداً لما كنت هنا . . كنت الآن زوجة لأحد هؤلاء التجار الذين يخونون زوجاتهم معنا »[٧٦] .

وكما أرادت أن تفر من ذكريات الماضى ، تريد أن تفر من حاضرها أيضاً ، بل هى ـ فى حقيقة الأمر ـ موهت هذا الحاضر تمويهاً كبيراً فى محاولة للفرار منه ، أو ـ وهذا أصحّ ـ للفرار من حقيقتها :

« . . . وضعت الصليب لكى لا يقولوا مسلمة ، لكى لا يعرفوا أننى منهم ، أننى مولّدة »[٧٧] .

« آه لو كنت أقل بياضاً مما أنا عليه ؛ إنهم لا يصدقون ، إن دمى يفضح عارى أمام الجميع »[٧٨] .

« لقد سألنى فأنكرت ، قلت له إنى أثيوبية »[٧٩] . لا تعانى هذه الخاطئة من وطأة الماضى الكثيف بقدر ما تعانى من وطأة الحاضر ؛ ولذا فإن فرارها من الماضى هو محاولة للتغلب على قسوة الحاضر . إن الإحساس بالهوية أو الانتماء يملأ عروقها ، ولكن ترجمة هذا الإحساس إلى واقع ملموس مطلب عسير المنال .

فى شخصية هذه المومس ـ كما ترى ـ حيرة عميقة أمام الحياة ، وضياع شاسع عميق : الماضى يروعها بما فيه ، والحاضر أشد ترويعاً لها ، والمستقبل موصد الأبواب . . فماذا تصنع ؟ الضياع والحيرة أهم ملمحين فى حياتها على الإطلاق ، وهى تبحث عن مخرج دون جدوى : لا طارق جديد تدفن فى صدره مواجعها ولو إلى حين . . . ولا خمرة تبدِّد بها طرفا من عمرها وأحزانها ولو إلى أجل . . ولا سبيل إلى الزواج ، ولا إلى العودة إلى اليمن لتعيش شريفة كالأخريات !

إنها تبحث عن نقطة ارتكاز تواجه بها واقعها المأزوم ، فلا تجد . إنها امرأة بلا جذور ، ضيّعتها الغربة ، أو هجرة والدها ، ودمّرها البغاء . وحين تلوح فى ضميرها فكرة الانتماء تتلقفها كما تتلقف الماء أرض عطشى وتضمّها بحنان كما يضم فارس أصيل سيفه إلى صدره . ولكنها لا تلبث أن تكتشف أنها تطمع فيما لا سبيل إليه ، فقد تقطّعت الأسباب بينها وبين أبناء جلدتها ، قطّعتها هى بيدها فكانت كمن يفصد عروقه بيده :

« ياإلهى كم هم أشقياء إخوتى هؤلاء .
وصدمتها كلمة « إخوتى » . أيمكن اعتبار نفسها أختا لهم . إنها تعطى نفسها حقا كبيرا . أيمكن أن تتساوى مع فتيات الأسر اللاتى يمرقن أمامها فى سيارات آبائهن ؟ لقد فقدت هى كل شىء ، ولم تعد تعرف أحداً من أهلها .وحتى لغتى لم أعد أعرف منها سوى كلمات بدائية ؛ فلماذا أعطى لنفسى الحق أن أكون أختاً لهم ؟
إنهم لا يريدوننى . إن نظراتهم تأكلنى »[٨٠] .

« لقد خنت الجميع حتى نفسى . كنت مسلمة . . ياإلهى . . والآن ! وبدت دهشة مروعة . . والآن ! وابتسمت بسخرية . إن الصليب على صدرى . . إنه عارى »[٨١] .

لكن رماد الحنين إلى الجذور لا يبرح القلب ولا ينطفىء ، فتضمر هذا الانتماء فى النفس ، وترعاه سراً ، وتواريه عن العيون كأنه طفلها اللقيط الذى لا تستطيع أن تعلن حقيقته للناس ولا تستطيع أن تفرط فيه . ومن هنا نفهم سرّ تذكّرها للمولّدين من روادها أكثر من غيرهم ، وسرّ تعاطفها العميق معهم ، وسرّ اختلاط صورهم بصورة والدها .

« حتى عندما تهب جسدها لمولّد مثلها ، كانت ترى أباها وعينيه المخيفتين وقد دفنت رأسها . . .

ومن ورائها كان نور أحمر كوهج جهنم »[٨٢] .

« إنهم يخافون من أنفسهم عندما ينامون معى ، يشعرون بالخجل وبالجريمة ، ياإلهى من أطفال طيبين ! »[٨٣] .

ومن هذه الذكريات جميعاً تزدهر فى القلب ذكرى ليلة دافئة ، ليلة استردّت فيها إنسانيتها المشعَّثة ، وأحست فى أثنائها بشىء من التجانس أو التكافؤ أو الانتماء فاطمأنت ، وبين جوانبها اخضرَّت مشاعر ذابلة منذ عهد بعيد ، فواصلته مواصلة عميقة لها رائحة الصدق وطعم الحنين . كانت تسترجع ذكرى والدها الذى رحل ، وفجأة اقترنت صورته بصورة ذلك الشاب الذى قضت تلك الليلة الدافئة معه :

« ياإلهى كم كان طيبا كذلك الطفل الذى حضر منذ أكثر من شهر »[٨٤] .
إن صور هؤلاء المولدين جميعاً تقترن فى مخيلتها بصور الأطفال من جهة ، وبصورة والدها من جهة أخرى . ولعل هذا الاقتران خير شاهد ودليل على مكانة هؤلاء المولدين فى نفسها . ولنستمع إليها وهى تسترجع ذكرى تلك الليلة الدافئة :

« كان طيباً معى ليلتها ، لقد قبّلنى كثيراً ، علّمنى كيف أحب قبلاته بإخلاص . ياإلهى لقد شعرت معه بالسعادة ، كان مولّداً مثلى . لقد سألنى فأنكرت ، قلت له إنى أثيوبية ، ابتسم ، كم كان ذكيا وهو يلعب بالصليب ، ويتحسّس نهدىّ .
قال لى بصمت :
ــ أنا أعرف أنك مثلى ، وأعرف أنك تضعين هذا الصليب خوفاً منا ، أنت مثلنا ، ولكن ضياعك أكثر غربة . أنكرت بشدة ، أقسمت له بكل القديسين .
ــ قال :
أقسمى بالله وبمحمد إن كنت صادقة .
صمتت بعمق . كانت خائفة . لم تحلف فى كل حياتها بهؤلاء . إنهم فى نظرها أكثر طهراً من أن تلوّثهم بشفتيها الخاطئتين . كانت ممزقة .

ــ إذن أنت صامتة . . . وأنا لا أستطيع إلا أن أتألم لك دون أن أصنع لك شيئاً ، لأننى مثلك ضائع .
وشعرت يومها بالدموع ، ضمّته إلى صدرها ، وبكت السماء مطراً . لم تنم ليلتها . وهبته كل حنانها ، متصورة أنها تعوض نفسها عن حنان لم تعرفه »[٨٥] .

هو الآخر ضائع إذن وغريب ، وهو مولّد أيضاً ، وهو برىء كطفل ، وطيّب كوالدها . وإذن ما أقربه من القلب ! وما أجدره بكل هذا الحنان !

لست مذنباً ولا مخطئاً إذا قلت : إن علاقة هذه المومس المولّدة التى حرمت من حنان الأم بهذا المولد لم تعد علاقة مومس بطالب لذة عابرة ، ولا علاقة امرأة برجل ، ولكنها ـ فى مرحلتها الأخيرة ـ علاقة أم بابنها !!

إن الجانب الشهوى ـ كما يعلمنا علم النفس ـ ينفصل عن جانب الأمومة فى مثل هذه الحالات . ومما يعزز هذا التفسير صورة الطفل ، وهذه الدموع التى نحار فى توجيهها : أهى دموع الفرح أم دموع الحزن ؟ أغلب الظن أنها دموع أحدنا فى لحظات الصدق القاسية ، وليست تكون هذه اللحظات المكشوفة العارية من كل ستر إلا بيننا وبين أنفسنا ، أو بيننا وبين أقرب الناس إلينا ، كالأم والأب وأولئك المقربين منا جدا . ويعززه أيضاً هذا الحنان العظيم الذى أرّقها ، وما يتراءى فيه من صور : « ضمته بحرارة إلى صدرها . . لم تنم ليلتها . . وهبته كل حنانها ، متصورة أنها تعوض نفسها عن حنان لم تعرفه » . إنه حنان الأم التى فقدتها منذ زمن بعيد ، بعيد جداً يوم كانت طفلة لم تبلُ شيئا من صروف الحياة . وقد ظلت تذكره وتحن إليه ، وكلّما أوغلت فى الذكرى توغل الحزن فى القلب :

« آه لو كان والدى حيا لذهبنا إليه سوية »(٨٦) .

« لماذا لم يعد إليها ؟ أعرف حقيقتها ففر منها ؟ . . . . لقد تحمل تلك الليلة معى بشجاعة . . . . لقد شعر معى بالسعادة . . . . . ولكنه لم يأت من جديد . لقد نسيني . إنه يشعر بالعار معى »(٨٧) .

« ولو عاد الليلة لن آخذ منه شيئاً ، سأهبه كل ما اختزنته من دفء وحب »(٨٨) . ويغلق الكاتب علينا مدار الحزن فنكاد نختنق حين يسوق إليها فى أخرة من الليل عجوزاً سكران تفوح منه روائح نتنة ، فلا تملك إلا أن تمدّ له فى الحديث ، بل تعرض عليه :

« ـ إذا أردت فلن أجعلك تدفع كثيراً »(٨٩) .

إنها الآن ـ كما ترى ـ لا تضع جسدها فى مناقصة علنية وحسب ، بل تضع روحها وإنسانيتها أيضا !! لكن الرجل العجوز يستمر فى صمته ، فتشعر بالخوف ، ثم ترى فى عينيه عينى والدها فيتضاعف الخوف فى نفسها . . . .

« كم عمرك ياصغيرتى ؟ ألك مدة طويلة هنا ؟ . . . . يخيل إلى أننى أعرفك ، منذ مدة طويلة ، لست غريبة على . . كنت شاباً فى مثل عمرك ، لقد رأيتك فى مكان ما ، إننى متأكد من ذلك »(٩٠) .

فجأة قفزت إلى ذهنها صورة والدتها التى كان والدها يقول إنها تشبهها كثيراً ، فتشبثت بطيف الماضى علّها تتنسم منه بعض العزاء :

« أتراه يعرفها ؟ أترى هذا الرجل قد رآها . . أين ؟ ومتى ؟ وكيف ؟ أين رأيتنى ؟ ألا يمكنك التذكر ؟ قل كلمة بحق الآلهة .

ـ كلا ، لقد كانت تلك أخرى . . . كنا شباباً ، كانت متزوجة من أحدنا ، كنا معاً ، لكنه كان أكثر شجاعة منى ، وتلك كانت أياماً حقيقية .

وقاطعته :

ـ أأنت منهم ؟ أأنت أيضا من هناك ؟ »(٩١) .

إذن فهو ـ أيضاً ـ أحد هؤلاء المهاجرين الذين كتبوا اللعنة والضياع على أنفسهم وعلى زراريهم ، خرج فى جوف الليل وفى خريف العمر ليكون شاهداً على جريمته وجريمة جيله .

« وغابت فى بحر عميق من الذكريات . وفى السماء كان هلال هزيل يلوح ، وفى البعيد أنجم ضائعة تتلألأ ، وصوت حزين يمزق صمت الليل .

كانا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب .

لن يأتى أحد ، لا أحد ، لقد مضى يوم تعس .

لقد شربت وشربت لكى أنسى أن بلاداً أخرى تنتظرنى ، وبأنى عجوز محطم ، وبأنى كنت شجاعاً يوما ما . . . والتهم الليل ضوءاً أحمر ، وكان شبح يترنح ، وفى ذهنه ذكريات ميتة ، وثعبان بارد يلتهم جسداً شاباً . وكانت أنجم تضيع فى السماء »(٩٢) . أية نهاية بديعة هذه التى تشبه جرحاً طريًّا مفتوح الشفتين ، يتدفق منه بغزارة دم ساخن طرى ! الحزن والضياع ويد الغربة القارسة وصروف الزمن الجارحة كالصقور دمّرت كل شىء . . .

« كانا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب » .

ويقيم « محمد عبد الولى » موازاة رمزية واضحة بين الواقع الاجتماعى الذى يصوّره والطبيعة التى تحتضن هذا الواقع ، فتبدو اللوحة متجانسة فى عنصريها الاجتماعى والطبيعى :

« وفى السماء كان هلال هزيل يلوح ، وفى البعيد أنجم ضائعة تتلألأ . . » .

وهذا هو دأب « عبد الولى » ، لا ينفك يردّده فى أعماله جميعاً على نحو قريب مما كان يفعله تشيكوف ، « فإن تشيكوف عندما يريد أن يصور الكارثة الشاملة التى قد تدهم حياة البشر ، فإنه يفعل ذلك من خلال تصويره لخراب الحديقة الجميلة وإتلاف الأزهار » على نحو ما لاحظ كورنيل تشكوفسكى(٩٣) . وأنا أعرف أن تشيكوف كان يوظف « الطبيعة » بصورة أرقى وأكثر تعقيداً ، ويصل بها أحياناً كثيرة إلى فكرة التناقض بين جمال الطبيعة وبشاعة حياة البشر ، على نحو يجعل هذه الفكرة تفيض بمحتوى فلسفى عميق . ولكن ذلك لا ينفى أنه كان فى كثير من الأحيان يقدم الطبيعة « فى صور مختلفة وفقاً للواقع الاجتماعى المرتبطة به »(٩٤) ، كما فعل « عبد الولى » ههنا .

وعلى الرغم مما فى هذه الأقصوصة من تصوير للواقع ، وعناية بالشخصيات ـ لا سيما شخصية المومس ـ فإن أهم أمر يخرج به القارىء هو وحدة الأثر أو الانطباع . إن هذا العالم المأزوم الذى يصوره الكاتب يفيض بالحيرة والغربة والضياع . وهكذا يشترك الحدث والشخصيات ـ وهى جميعا كما لاحظنا غريبة ضائعة حائرة ـ فى تأكيد وحدة هذا الأثر . وينبغى ألاّيغيب عن البال لحظة واحدة أن الكاتب لم يحل مشكلة المومس أو العجوز أو الشاب المولّد ، بل تركها معلقّة حيث هى ـ كما فعل فى كثير من أقاصيصه الأخرى . وهو بهذا يبين استحالة حل المشكلة ، ما دامت موجودة فى الظروف ذاتها ، ومحتفظة بمنطقها الداخلى نفسه . وهذا ملمح آخر نكاد نقطع بأنه أفاده من قراءاته لقصص تشيكوف القصيرة

إن تجربة الهجرة تأخذ فى هذه الأقصوصة أبعاداً إنسانية مركبة شديدة التداخل ، فتبدو هذه التجربة وكأنها المأساة الأم التى تتناسل ذرارى من المآسى لا تكاد تنتهى . . لقد تحولت مأساة الغربة إلى « اغتراب » يحسه الرجل العجوز إحساساً يملؤه القنوط ، فيدفن اغترابه فى الخمرة ، وتمتد مخالب هذا الاغتراب لتطوق المستقبل فى تجربة إنسانية عاتية ، هى تجربة « المولّدين » . إذا كانت الهجرة وحدها

مأساة لأنها وسيلة خاطئة لتغيير الواقع ، فكيف تكون إذا أنجبت ذرية من المآسى ؟ وإذا كان احتراف الخطيئة مأساة ، فماذا نقول إذا كان هذا الاحتراف ثمرة لتلك الهجرة ؟ ثم ماذا نقول إذا اضطرت المرأة الخاطئة أن تخفى شخصيتها ـ وكأن هذه الشخصية عارها الذى لابدّ له من الستر ـ لتعيش ؟ ثم ماذا أيضاً إذا وطّنت الخاطئة نفسها على ما هى فيه جلباً للقمة العيش ، فأنكرها عليها الزُّبن ونفروا منها ، حين أنكروا جمالها الذابل ؟ ماذا يبقى فى هذه المرأة الخاطئة من « الإنسان » ؟ ومن المسئول عنها ؟

هذه هى مأساة المولّدين التى استطاع « محمد عب[illegible] » أ[illegible] يجسدها بعمق وحساسية بالغين ، وهذا هو حكمه على حرب الهجرة والمهاجرين . إنها تجربة مهزومة ، أبطالها مهزومون ، ولا يمكن أن يلدوا إلاّ ذرارى مهزومة . . .

قد يكون وراء هذا كله أسباب ، ولكن أحداً لا يجادل فى أن أول هذه الأسباب وأخطرها غياب الرؤ ية العميقة الشاملة .

ب ـ ليته لم يعد[95] :

وفى أقصوصة « ليته لم يعد » يرصد « محمد عبد الولى » تجربة الهجرة فى لحظة حاسمة هى لحظة عودة المهاجر إلى قريته بعد غربة طويلة ، فيلتقط بهدوء وصمت جانباً آخر من هذه اللحظة يناقض وجهها المُضْمر فى النفس والذاكرة . هاهوذا رجل أثقلته العلّة مسجّى على نعش يخرج من بطن الوادى ، زاحفاً فى عوارض الجبل ببطء ، يحمله ويحفّ به جمع يسير من الرجال ، وتكتنفه وتتفرّق عنه أصوات مبهمة غامضة . . . كانوا ثلاثة فى الحقل : زوجاً أرهقها العمل ، وطفلين .

« صاح الأطفال : إنه أبونا . . . يقولون إن أبانا فى الطريق إلى القرية . ركض الأطفال نحو الجبل »[96] .

وبهدوء وصمت أيضاً مضى الكاتب يصور هذه الزوج وقد راحت تتخاطفها مشاعر مختلطة شتى : الفرح بعودته ، ظلال الماضى وقد تداخلت . ضرورة احتفائها بـه . طيف من جزع كلدغة كهرباء لا تكاد تتحقق . . .

« وجمعت المرأة أشياءها القليلة ، وعادت لتستقبل زوجها العائد ، فى أعماقها ضربات سرور . لقد عاد أخيراً من رحلة استمرت أعواماً لم تعد تذكرها . . . إنها بعمر صغيرها الذى راح يركض نحو الجبل »[97] . « كانت توقد المدفأة ، وتعد بقلب واجف قهوة للرجل القادم »[98] .

وفى هذه اللحظات الضيقة اللاهثة ، فجأة ـ بفطرة الأنثى وغريزتها ـ تنظر إلى نفسها فى مرآة محطمة ! ينتابها الخوف : لقد شاخت دون أن تشعر !! تعلو فوق حزنها ، وتشرع فى إعداد عشاء دافىء :

« ذهبت تجرى إلى ديمتها ، أخرجت من تحت سريرها الخشبى القديم وعاء أسود ، احتفظت فيه بكل ما جمعته من السمن . . حرمت نفسها وأطفالها للعائد الذى اقترب موعد وصوله »[99] .

هذه الجزئيات الصغيرة المبعثرة عامرة بالمشاعر الإنسانية ومفعمة بيقظة الروح . إنها « فتات الحياة » كما كان الدكتور محمد مندور يسميها .

وهذا الفتات هو الذى يصنع نسيج الحياة كما يصنع نسيج القصة ، ويملأ عروقها بالدم ؛ « فليس من شأن القصة القصيرة أن تصوّر الأبعاد الكاملة للشخصية ، ولكنها ليست أقل من الرواية نفاذاً إلى أعماق الشخصية . إنها قد تكتفى باللمحة ، ولكنها بهذه اللمحة ـ إذا كانت قصة قصيرة جيدة ـ تحطّم القشرة الخارجية وتنفذ إلى الصميم »[100] .

نحن ـ كما نرى ـ أمام امرأة ذهنها خال من جميع الملابسات الخارجية التى تكتنفها وتحيط بها . إنها تعيش فى وهم كبير ، وتتصرف تصرفات معينة مطابقة لهذا الوهم ، وهى فى الوقت نفسه ـ تجهل جهلاً كاملاً حقيقة الموقف وملابساته . وهذا يعنى أنها على عتبة مفارقة درامية حصبة[101] . خطوة واحدة ويبدأ الصراع بين الوهم الذى يملأ ذهن المرأة ، والحقيقة التى تملأ الحياة من حولها ، بين لحظة عودة زوجها المهاجر كما تتوهّمها ، وحقيقة هذه اللحظة المرة . ولكن « محمد عبد الولى » يخلف ظننا حين يفلت هذا الموقف الثرى من قبضته ، فتتبدد المفارقة الدرامية وتتلاشى . لقد كانت كفيلة ـ لو تعمّقها الكاتب ـ بأن تمنح الأقصوصة حظاً طيباً من الجودة وإحكام البناء .

« وسمعت صوت طفلها من خلفها
إنه مريض . . إنه محمول على جنازة . . »[102] .

ويمضى الكاتب فى رصد مشاعرها وتصرفاتها وما حل بها من غم مقيم . وماذا تملك امرأة طيبة جاهلة إلا أن تخدم زوجها فى صمت ، وتزور الأولياء والسادة والمساجد ، وتبدد فى سبيله ما تحرم منه أولادها من حبوب وسمن ولبن ؟ إن الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه هو إطار ريفى متخلف ، تتحمل فيه المرأة أعباء تفوق أعباء الرجل فى كثير من الحالات ، فتطمر أنوثتها طمراً ، وتكظم صوتها المبحوح ، وتنذر نفسها للعمل الشاق المتصل . . .

وعلى الرغم من أن المرأة لم تنطق كلمة واحدة سوى ما كان من نجوى بينها وبين نفسها فإن الكاتب استطاع أن يحشد فى وجداننا كل مشاعرها ، وأحاط هذا المشهد النفسى الاجتماعى بإطار من قلق الأطفال ودهشتهم وتكذيب أنفسهم وأعينهم . . . تعميقاً لوحدة الأثر المتمثل فى الخيبة التى رسبت فى قرارة النفوس ، ويبقى خُمارها فى العيون صمتاً موصولاً بأحزان طويلة ستتحول ذات يوم إلى سؤ ال ، ويومئذ سيبدأ هذا المجتمع فى وعى ذاته . أما الآن فليس فى هذا المجتمع أى رائحة للصراع ، سواء أكان هذا الصراع داخلياً فى الشخصية نفسها ، أم كان خارجياً بين الشخصيات . إنه مجتمع راكد مستسلم ، وهذا مكمن الخطر .

لقد شاع فى أوساط النقاد اليوم أن الشكل يعدّ مستوى أساسياً من مستويات العمل الأدبى ، وهم لذلك يتحدثون باستفاضة عن علاقته بغيره من عناصر العمل الأدبى ، وعن ضرورة البحث فى سوسيولوجيته ، تماماً كضرورة البحث فى سوسيولوجية المضمون . وأنا لا أريد الآن أن أدرس هذا النص القصصى دراسة أسلوبية تكشف عن وظيفة الشكل ، ولكننى أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذا الأسلوب التقريرى الهادىء الذى كتب به « محمد عبد الولى » هذه الأقصوصة ؛ فليس فيها سوى خمس عشرة جملة إنشائية ، منها سبع جمل استفهامية ، لم يخرج فيها الاستفهام عن غرضه الأصلى وهو قصد المعرفة . والجمل الإنشائية الأخرى موزعة بين الأمر والاستفهام

الإنكاري والتمني . وبذلك خلا أسلوب هذه الأقصوصة من التوتر أو كاد ، وشاع أسلوب السرد التقريري الهادىء ، فحقق لها درجة عالية من التقابل مع موضوعها الفاجع الحزين .

إن هذه الأقصوصة ـ كغيرها من أقاصيص الهجرة في أعمال عبد الولي ـ تجسد جانباً من المأساة التي يعيشها اليمنيون من جراء هجرتهم واغترابهم ، بل إن المأساة ههنا تمتد فلا تقتصر على المهاجر وحده ، بل تعم أفراد أسرته جميعاً حين يعود إليهم مهزوماً مخفقاً ومريضاً ، فيغدو عبئاً روحياً واجتماعياً واقتصادياً على أهله . إن عالم الهجرة ـ كما يصوره محمد عبد الولي ـ عالم معلول لا يعي أبناؤه علته وعيا ناضجا . إنه عالم المهزومين الذي يزداد جفافاً ساعة بعد ساعة ، حتى نتوقع ألا نجد فيه قطرة ماء واحدة .

ج ـ أبو ربية[١٠٣] :

يقول الكاتب الإيرلندي « فرانك أوكونور » في كتابه « الصوت المنفرد » :

> (يوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التي تهيم على حواف المجتمع ، والتي ترمز في بعض الأحيان إلى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتيراً » وصدى لها . . . . ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيراً في الرواية . إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان)[١٠٤] .
>
> ويقول أيضاً :
>
> « إن غرابة السلوك هي دم القصة القصيرة »[١٠٥] .

نستطيع ـ إذا لم ندقق كثيراً ـ أن نعدّ كلام (أوكونور) السابق حديثاً عن هذه الأقصوصة التي نعرض لها الآن ؛ (فأبوربية) أحد أفراد هذه الجماعة المغمورة ـ جماعة المهاجرين ـ شخصية غريبة السلوك ؛ فهو يعيش متشرداً في (أديس أبابا) ، هائما على أطراف المجتمع ، لا يقيم وزناً لقانون أو عرف . ولا نكاد نعرف شيئاً آخر عنه : لا أين يقيم ، ولا أين يذهب ، ولا ماذا يشتغل ولا سوى ذلك . وحتى اسمه يبدو اسماً مستعاراً ، فإنما سمي بذلك ـ فيما أظن ـ بسبب تلك « الربيات » ـ وهي نقود حبشية ـ التي كان الناس يتصدقون بها عليه . وهو ـ بعدئذ ـ يشعر بغربته شعوراً عميقاً ، بل هو ـ وهذا أدق ـ يشعر بازدواجية غربته ؛ فهو غريب لأنه في بلد غريب : «في اليمن الواحد في بلاده . أما هنا نحن في بلاد الناس ، تعرف الواحد غريب»[١٠٦] . وهو أكثر غربة لأنه يعيش في مجتمع معلول كله فساد وقبح ، يملؤه الطمع والجشع والكذب وعبادة المال وعدم الإحساس بالمسئولية نحو الوطن . ومن هنا ينبع وعيه العميق الحاد بوحشته وعزلته في هذا المجتمع .

إن شخصية (أبو ربية) شخصية رامزة بلا ريب ، قد تكون كشخصية العبيط أو الدرويش التي نراها في القصص العربية ، وقد تكون صدى أو (كاريكاتيراً) لإحدى هذه الشخصيات الرامزة التي تحدث عنها« أوكونور » ، وهي ـ في هذه الأحوال جميعاً ـ تقوم بمهمة أساسية جداً ، هي مهمة الكشف عن « تجربة الهجرة » وما سببته من أضرار ومآس لا تلحق بالمهاجرين وحدهم ، بل تصيب الوطن أيضاً . وينطوي هذا الكشف على موقف « أخلاقي قيمي » من الهجرة ، وقد يظهر هذا الموقف بجلاء من خلال التعليقات والأحكام التي تصدرها هذا الشخصية على ما يثار من قضايا . وغالباً ما تكون هذه الأحكام والتعليقات مرة ولاذعة ؛ لأن طبيعة الشخصية التي تصدرها لا تهتم بالمواصفات الاجتماعية ، ولا تحفل بالأعراف والتقاليد ، ولا تكترث بالقانون . وقد نجحت شخصية (أبو ربية) نجاحاً بعيداً في الكشف عن جانب من حياة المهاجرين هو الجانب البائس المهزوم الذي يمثله (أبو ربية) نفسه ؛ فظهر ـ من خلال هذه الشخصية شبه المجنونة ـ عمق التشويه الذي ألحقته الهجرة ببعض المهاجرين . وإذا كانت الشخصية الرامزة تعلق عادة على ما تشاهده أو تسمعه أو تُسأل عنه ، فإن شخصية (أبو ربية) لا تكتفي بالكلام بل تقرنه بالرسم أيضاً . ولقد أصدر (أبو ربية) أحكاماً كثيرة على الهجرة والمهاجرين ، وهي أحكام قارسة لاذعة ، لا تعرف الالتواء أو المجاملة أو التلميح ، بل تقصد إلى غرضها قصداً ، تسعفه في ذلك ـ كما قدّمت ـ شخصيته الخارجة على القانون ومواضعات المجتمع . وقد تبدو شخصية (أبو ربية) نفسه غير مقنعة للوهلة الأولى ؛ فهو ضد الهجرة ولكنه مهاجر !! ثم هو لا يعود إلى اليمن إلا مطروداً !! وأظن أن هذا الجانب المتناقض في تكوين هذه الشخصية يعبر تعبيراً عميقاً عن بنائها المضطرب ، ويكمل من ثم صورة التشويه العميق الذي أحدثته الهجرة في نفوس بعض المهاجرين .

وأظن ـ بعد كل ما تقدم ـ أن رؤية الكاتب « لتجربة الهجرة » ، وهي الرؤية التي أسندها إلى (أبو ربية) ، يعتورها شيء من التخلخل والتفكك ، وتسرى فيها خطابية عالية النبرة ، ووعظ مباشر ، يخالطه نفس رومانسي عميق . ويظهر ذلك في الحديث عن اليمن وحضارتها وجمالها ؛ فليست اليمن في نظر (أبو ربية) سوى بلاد جميلة مملوءة بالخيرات ، كلها جمال وأشجار وشمس وأودية خضراء « جنة بس تشتهي ناس » . ثم هي بلاد الحضارات العريقة التي سبقت الدنيا قاطبة (مأرب وبلقيس و . . .)[١٠٧] . لقد غابت صورة اليمن الواقعية ، وحلتّ محلها صورة مثالية مبرأة من كل نقص . غابت صورة الواقع الاجتماعي بكل ضراوته ومواجعه وحلت محلها صورة الواقع الطبيعي ، وصورة الماضي . وسواء أكان هذا الماضي أسطورياً أم تاريخياً حقا فإن العودة إليه واحتضانه ، وتجاهل الواقع الراهن هي ـ في حقيقة الأمر ـ ضرب من التعويض يكشف عن وعي زائف ، أو وعي سطحي لم ينضج بعد . إن نزعة الاحتماء بالماضي الذهبي والدخول في قوقعته ، وصم الأذنين عن أصوات العصر والواقع هي ـ دون ريب ـ شكل من أشكال الاغتراب . لقد انزلق الكاتب ـ دون أن يدري ـ إلى مواقع مثالية زائفة ، فكشف عن نية صادقة أكثر مما كشف عن وعي ناضج متميز .

بيد أننا ينبغي أن نحترس قليلا في هذا الحكم ، فنقيده بعض التقييد ؛ فقد بدت آراؤه وتعليقاته في بعض المواطن محملة بدلالات اجتماعية وسياسية واقعية ومنطقية . فالتجار طبقة جشعة لا تؤمن بغير المال ، والجرائد مملوءة بالأكاذيب ، والأغنياء قلوبهم من حجر ، واليمنيون هاجروا يطلبون النعمة والغنى في بلاد الناس وخلفوا بلادهم

للنساء ، فخلت الحقول من الـزارعين إلا قليـلا ، وقلّ العمـل ، وأصاب دورة الحياة ركود شديد ، فانقلبت اليمن إلى بلد فقير لا يكاد ينتج شيئاً ، أو على حد قوله مستشهداً بآية من القرآن الكريم فيقول :

و مـا معانـا اليوم الا جنتـين ذواتى أكل خمط أثـل وشيء من سـدر قليل[١٠٨] . ولاشك فى أن هـذه الأحكام قـد حدّت من عـاطفيته المفرطة ، وأعـادت إلى رؤيته الغـامضة شيئـاً من اتزانها المفقـود ، ومنحتها قدراً من التماسك والصلابة .

ويبدو لى ـ بعد هذا كله ـ أن شيئاً من الخلط بين مفهوم الـرواية ومفهوم القصة القصيرة قد وقع فى هذا العمل ؛ فإذا بالكاتب يلاحق (أبو ربية) بعد عودته إلى عدن بخمس سنوات ، لا ليرصد آراءه فى الناس والمجتمع فتكون هذه الآراء مقابلة لآرائه فى المهاجر فنلتمس له بعض العذر فيما فعل ، ولكن ليقول لنا إن الراوى ـ الذى قص علينا ما كان من أخبار (أبو ربية) مستخدما تكنيك « الارتداد » ـ قد رآه وهو يدخل مقهى من مقاهى الشيخ عثمان فى عدن ، فهب لمعانقته ، ولكنه قبل أن يتمكن من الوصول إليه كان قد غاب فى الزحام بملابسه الممزقة ، وقدميه الحافيتين ، وبؤسه . ويخبرنا أن الناس هناك يسمونه المجنون .

أية فائدة فى هذه الإضافة سواء من حيث الفن أو الرؤية ، أو من حيث الأمران معاً ؟ أنا لا أنكر أن « من الجائز أن تمتد القصة القصيرة على زمان طويل »[١٠٩] ـ وإن يكن من المقرر لدى النقاد أن الاقتصاد هـو جـوهـر القصة القصيـرة ؛ الاقتصـاد فى كـل شىء ؛ فى الشخصيات ، والزمن ، والأمكنة ، والحوادث ، دون أن يعنى هذا الاقتصاد الحذف أو الضغط ؛ فطبيعة القصة القصيرة هى التى تملى هذا الأسلوب ـ ولكن هذا الامتداد ينبغى أن يكون له ما يبرّره . إن « محمد عبد الولى » لا يريد أن يصور هنا مأساة «فنان» مثلا ، بل يريد أن يصور تجربة الهجرة فى بعض جوانبها ، ولو كان يريد غير ذلك لكان لنا حديث آخر . ثم إن هذا الكاتب قد عبرّ تعبيراً ساذجاً عن مرور الزمن «وبعد خمس سنوات غادرت أديس أبابا إلى عدن » ؛ فمثل هذا التعبير قلما ينقل إلينا إحساساً حقيقياً بالزمن ، إنما نحس الزمن من خلال التغير[١١٠] الـذى يعترى الأفـراد والمجتمع والأمكنـة وسائـر الموجودات .

وقد يكون موضوع « العامية والفصحى » فى كتابة الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية موضوعاً تقليدياً كثر اللغط فيه ، بل إن بعضهم يراه موضوعاً تاريخياً حسمه الزمن . ولكننى ما زلت أظن ـ على الرغم من ذلك ـ أن قبول العامية ينبغى أن يكون مشروطاً ـ إذا لم يكن منه بد ـ بتأدية وظيفة فنيـة لا تستطيـع الفصحى تأديتهـا عـلى النحـو المطلوب ؛ وهـذا مـا لم يفلح فيـه « محمـد عبـد الـولى » فى هـذه الأقصوصة ؛ فلم يستطع ـ على الرغم من إسرافه فى اصطناع العامية ـ أن يهب الأقصوصة حرارة الحياة وتدفقها ، ولا أن يمنـح الشخصية الإنسانية تلقائية تصدر عنها فى القول والسلوك ، بل أزعم أنه كان إلى نقيض ذلك أقرب .

إن مجموعة « الأرض ياسلمى » ، التى تضم أقصوصة « أبو ربية » هى أول مجموعة قصصية لهذا الكاتب ، ثم تلتها المجموعتان الأخريان « شىء اسمه الحنين » و « عمنـا صالـح » . ولولا أن الكـاتب ذيل أقصوصته هذه بتاريخ كتابتها ، عام ١٩٦١ ، وهو تاريخ متأخر قليلا عن كتابة بعض أقاصيصه الجيدة أو القريبة من الجودة ـ لزعمت بأنها تمثل الرؤية الجنينية لتجربة الهجرة اليمنية ، كما تمثّل الرؤية الجنينية أيضا لفن القصة القصيرة لدى هذا الكاتب .

د ـ الأرض ياسلمى[١١١] :

يلاحظ القارىء بوضوح أن شخصية « المرأة » تبرز بقوة فى أعمال « محمد عبد الولى » القصصية التى تتخذ (الهجرة) موضوعـاً لها ، ولا سيما « المرأة فى الريف » . ولعل أقرب دلالة لذلك هى أصـدق الدلالات أيضاً ؛ فقد أبرزت تجربة الهجرة اليمنية شخصيـة المرأة ـ لا سيما فى الريف ـ حين أوكلت إليها ، بل فرضت عليها ، أن تنفرد بتحمل أعباء الحياة وتكاليفها ، حتى يصح أن نزعم فى غير سرف أن الحياة فى ريف اليمن تدين بالفضل للمرأة أولاً . فلا غرابة إذن أن تفرض حضورها الكثيف على الأعمال الفنية التى تتحدث عن الهجرة والمهاجرين .

وفى هذه الأقصوصـة « الأرض ياسلمى » يلتقط الكـاتب موقفـاً مأزوماً لهذه المرأة الريفية بعد أن يكون قد مهد لهذا الموقف الدرامى بالأسلوب السردى تمهيداً قصيراً (وهذه سبيل مطروقة جداً فى كتابة القصة القصيرة) ؛ فنجد سلمى بعد عودتها من الحقل متمددة على السرير وقد خلت إلى نفسها عصر هذا اليوم تتأملها فى يومها الحاضر وفى أمسها الذى لم يبق منه سوى غبار الذكريات . ويقودها التأمل إلى اكتشاف ذاتها فى مواجعها ومخاوفها ورغائبها . لقد سرق الزمن منها فرصة تعرف الذات حتى كان هذا اليوم ، فلم يعد ثمة مفر للهرب من النفس !

« وسمعت صوتاً كأنه همسات رقيقة يقول :
سلمى ، أخيرا هاأنت تواجهين نفسك . يجب أن تقولى الحقيقة ، ولا تحاولى الهرب من نفسك ، فلن ينفعك ذلك ، يجب أن . . . »[١١٢] .

وعبر نجوى نفسية عاتيـة تموج بـالحزن العميق والأمـل الممض والقنوط المر ، تختلط فيها الأزمنة وتتداخل ، فيتقاطع الماضى الذى يستحضـره الكاتب بـاستخدام تكنيـك « الارتـداد » مـع الحـاضـر والمستقبل اللذين يساعـد عليهما « التـداعى والحلم » ـ تتعرّى هـذه الذات ، فإذا نحن أمام امرأة مأزومة تبحث عن مخرج . لقد أيقظ الحرمان فى أعطافها رغبات الجسد ، وأيقظ الإحسـاس بالتقـدم فى العمر فى نفسها فكرة الزمن ، وفى روحها أيقظ الحصار الاجتماعى وسطوة التقاليد الإحساس بضراوة الحياة وشظف المكابدة . ولا تتعرّى خلال هذه النجوى شخصية « سلمى » وحدها ، بل تتعرى حياة المرأة اليمنية فى الريف بعامة ، وحيـاة الرجـل اليمنى ، وصورة المجتمـع المتخلف القاسى . وتبدو الغربة قدراً عاتياً يلفّ الجميع ، من هاجر منهم ومن لم يهاجر . إنهم جميعاً ضحايا ؛ فمن المسؤول إذن ؟

(ولكن يا سلمى ، أكنت تحبين درهم حقا ؟
كلا ، لا أظن !!)[١١٣] .

إن « سلمى » فى لحظة اكتشاف الـذات ومواجهتهـا لا تكتشف حاضرها وتحاكمه فحسب ، بل تكتشف ماضيها كله وتحاكمه أيضاً . وهى بذلك لا تكتشف زمناً فردياً بل تكتشف زمناً اجتماعيـاً . لقد

فرض عليها المجتمع قبل الأوان زوجاً لا تعرف حقيقة مشاعرها نحوه ، ولا تعرف حقيقة موقعها من نفسه . لقد تزوجت ـ كما تتزوج بنات الريف بعامة ـ صغيرة ، لم تبل الحياة بعد ؛ وكيف يمكن « لجويرية » فى السادسة عشرة من عمرها أن تقدِّر صروف الدهر وتحتاط لمكر الأقدار ؟ ومضت إلى بيت زوجها غِرَّةً تسابق ظلها من الفرح ، فتلقّفها واقع خشن عضوض كذلك الواقع الذى توهّمت أنها اغتسلت من أوضاره يوم خرجت من بيت والدها : شقاء موصول بشقاء ممدود بين طرفى الليل والنهار .

« إنها نفس الحياة التى كنت تعيشينها فى منزل والدك ، ولم يتغير إلا صاحب العمل . . كان فى السابق والدك ، أما الآن فزوجك »(١١٤) .

لقد انكسر الحلم فى القلب ، كسرته صلابة الواقع الخشن ، ولجّت الأيام فى إدبارها عنها ، فازدهرت فى نفسها الظنون والأمانى ، يغذّيها وعى ضيق زائف ، فاندفعت تشارك فى صنع مأساتها حين راحت تحث زوجها وتدفعه إلى الهجرة دفعاً :

« عشت معه أياماً ، تركك بعدها إلى المدينة لكى يعمل ولم تحاولى منعه ، تحاولى منعه ، بل إنك دفعته للسفر لأنك تريدين أن يعود إليك ومعه قمصان حرير جديدة . . . أدوات نسائية كتلك التى يعود بها أزواج صديقاتك »(١١٥) .

وغاب زوجها سنتين عاد بعدهما إليها يحمل لها ما كانت تحلم به ، فكان هذا الغياب الخطوة الأولى فى طريق الضياع ، وبدت الغربة أمراً مألوفاً فى حياة هذه الأسرة على نحو ما هى مألوفة فى الريف اليمنى قاطبة ، ولذا لم يطل به المقام ؛ فما أسرع ما صاح به صائح الرحيل !

« ثم عاد مرة أخرى ليتركك بعدها وفى أحشائك طفلك الأول ، وانتظرت عودته إليك وإلى طفله ليراه . ومضى عام . وآخر ، فخمسة ، ولم يعد »(١١٦) .

الزمن يمر ، والعمر يمر معه ، ونضارة الشباب تنطفىء يوماً إثر يوم ، وزوجها وراء الأفق البعيد فى أحضان بحر كبير . . . ولا أمل يلوح . وتلتفت حولها فى كل صوب ، فتوسوس لها النفس أن زوجها ليس وحيداً هناك ، وتمر فى ذاكرتها صورة عمها « زيد » الذى هاجر منذ عشرين عاماً ، فتزوج هناك وزوجه هنا لا تزال تنتظر ، فيتصلب الوهم فى داخلها ، ويفوح فى النفس أريج الخيانة : لم لا تفعل مثله ؟

وتستمر النجوى مزيجاً من « الاسترجاع والحلم والتداعى » ، فتبدو أعباء الحاضر باهظة لا تطاق ، ويتراءى المستقبل فى عينيها حاضراً مموّهاً ، وتتحول رؤيتها للحياة رؤية شبه كابوسية ، فتبدو مثقلة بالحنين إلى الخلاص ، ولكن دون جدوى . إن المجتمع المتخلّف بتقاليده وأعرافه يفرض حصاراً عليها ، فيزيد رؤيتها قتامة وظلمة ، وتبدو منافذ النجاة جميعاً موصدة فى وجهها . إنه يصادر حريتها فى الحب والطلاق وإبداء الرغبة وتلبية نداء الجسد المحروم . وهكذا يزهق هذا المجتمع بقية إنسانيتها ، ويكاد يجتثّها من الجذور بعد أن استعصت على مأساتها الأولى ـ هجرة زوجها ـ ولو بعض الاستعصاء .

وحين يختل التوازن فى المجتمع على هذا النحو لا يمكن أن نتوقع ظهور مجتمع سوى ؛ فكيف يمكن لمجتمع قوامه الكبت والحرمان ومصادرة حقوق الإنسان أن يكون سليماً مُعافى ؟ وهل يمكن لمجتمع يقع عبء بنائه على النساء وحدهن تقريباً ألا يكون معلولاً ؟ وماذا ننتظر من رجال ينتظرون أول فرصة ليهاجروا باحثين عن المستقبل فى وحشة الاغتراب ؟ إن انهيار حس الهوية ينتظر كثيراً من هؤلاء المهاجرين ، فينقلبون إلى غرباء فى المنفى ، كل يبحث عن قدره الفردى ، يستوى فى ذلك التوت الدروب إليه أم استقامت .

لقد استطاع « محمد عبد الولى » أن ينقل مشكلة الهجرة التى يصور موقفاً من مواقفها من دائرة الرؤية الفردية المعزولة المغلقة إلى رحاب الجماعة ، وذلك بتوجيهها إلى الحس الاجتماعى ومخاطبته ؛ فإذا « سلمى » تعرّى الأشياء فى سياقها الاجتماعى ، وتخلع عن وجوهها أقنعتها المألوفة ، فتخلق بذلك علاقة وثيقة بين واقعها الخاص والواقع الاجتماعى العام . وبذلك تبدو « سلمى » « شخصية إيجابية ، على الرغم من بعض الملامح الرومانسية التى يقفوها المرء عند التدقيق فى ملامحها ، كأن تظهر ـ مثلاً ـ أمرأة معزولة لا معين لها ، تواجه ضراوة العالم وقسوته بمفردها ؛ فهى لا تعلو على معركتها فتكشف عن موقف رومانسى أو مثالى زائف ، بل تخوض غمار هذه المعركة ، وتبحث فى خضمّ هذه المأساة عن حل . ولا ريب فى أن الكاتب قد فرض على « سلمى » موقفاً أخلاقياً صارماً حين حكم عليها بالعفة الأبدية ، فبرّأها من ملامح الضعف البشرى بعد أن رشّح لهذا الضعف فى مواطن مختلفة ، فبدا سلوكها ـ فى هذا الأمر ـ محكوماً بتصورات الكاتب أكثر مما هو محكوم بتكوينها النفسى والاجتماعى ؛ وهذا ملمح رومانسى آخر فى شخصيتها . إن الاستهانة بالجسد نزعة أخلاقية شائعة فى الأدب الدينى الذى ساد فى العصور الوسطى فى أوروبا ، ولكن الجسد استرد أهميته وقيمته منذ عصر النهضة ، وأصبحت الاستهانة به ضرباً من الاعتداء على إنسانية الإنسان ، أو موقفاً مثالياً زائفاً(١١٧) . ولكنه ـ أى الكاتب ـ على الرغم من هذا الملمح الرومانسى الذى أضفاه على « سلمى » ، استطاع أن يؤكد إيجابيتها من جديد حين جعل هذا الحل الذى تبحث عنه حلاً اجتماعياً بعيداً عن الفردية ، كما جعله حلاً شاقاً لا يتحقق إلا بالعناء والجهد والدأب . إنه التشبث بالأرض مهما كان الثمن ، وتعليم الأبناء محبة هذه الأرض والتعلق بها . هذا هو الحل الوحيد الذى رأته « سلمى » يعصم اليمنيين من سيل الهجرة الجارف .

إن سلمى امرأة ريفية أنفقت عمرها فى الأرض ، فنشأت بينهما علاقة حميمة يصعب التفريط فيها ؛ ومن هنا أدركت أن الإنسان حين يرتبط بالأرض ارتباطاً وثيقاً لا يستطيع أن يهجرها . ولا شك فى أن علاقة الفلاح بالأرض علاقة خاصة ومتميزة عن سواها من العلاقات ؛ فعلاقة التاجر بممتلكاته مثلاً علاقة مؤقتة وعارضة ، وكلاهما غريب عن الآخر . وكذلك علاقة العامل فى مصنع ضخم بالقطعة التى يصنعها . أما علاقة الفلاح بأرضه فعلاقة حميمة ؛ فهو لا يواجه أرضه غريباً عنها ، بل يواجهها قطعة غالية من وجوده وتاريخه الاجتماعى والنفسى(١١٨) . ومن هنا يبدو الحل الذى اهتدت إليه « سلمى » حلاً مقنعاً وجذرياً . وحين تبدأ الشخصية بوعى دورها فى المجتمع ـ كما حدث لسلمى ـ فهذا يعنى أن الشخصية قد وعت ذاتها

وعياً عميقاً ، وأن هذا المجتمع قد خرج من نبع الحيرة ، وبدأ يتأمل ذاته ويعيها ، فغدا على أبواب صحوة شاملة . وقد يكون الكاتب شق على « سلمى » ، فكلّفها مستوى من التفكير يصعب أن يصدر عن امرأة ريفية جاهلة ؛ إلا أنه استطاع أن يحتفظ للحياة الإنسانية بواقعيتها ومنطقها — إلى حد غير قليل — حين راح يرصد هذا الموقف المأزوم الذى تجمع فيه كل الشوق إلى الحياة ، وزاد عمق الحياة وكثافتها حين راح يعرضها من خلال عالم الأنوثة .

بقى أن أشير إلى هذا الملمح الذى يتكرر فى أعمال هذا الكاتب ؛ فما يزال « عبد الولى » يحرص على أن يقيم توازناً رمزياً بديعاً بين العالم الاجتماعى الذى يصوره والعالم الطبيعى الذى يحيط به ، فيبدو الإطار الطبيعى متجانساً مع اللوحة ومكمّلاً لها . ويكفى أن ننظر إلى بداية هذه الأقصوصة وإلى نهايتها لندرك مدى حرص الكاتب على هذه الموازاة الرمزية :

« مضت سلمى مسرعة لتفتح السواقى فى الأرض القريبة من الدار بعد أن بدأت السحب تتجمع فى السماء ، وحين عادت إلى الدار كانت أبواب السماء قد تفتحت وانسكب المطر يروى عطش الأرض »(119) .

ويبدو أن أبواب السماء لم تنفتح للمطر وحده ، بل انفتحت لسلمى أيضاً ؛ فبعد ذلك مباشرة انصرفت إلى التفكير فى واقعها ، وعلى نحو ما راح المطر يروى عطش الأرض راح التفكير المتصل يروى ظمأها العقلى والروحى ، وكان الخير عميماً على المستويين : الطبيعى والاجتماعى ، على نحو ما يظهر ذلك بجلاء فى هذه النهاية التى ختم بها الكاتب أقصوصته :

« وغاب الصوت وسلمى تنظر حواليها فى ذهول ، ومياه الأمطار تتساقط فى نغمات حالمة على الأرض ، فتنساب جداول إلى مدرجات الزراعة ، وتعانق جذور الزرع الأصفر وتهبه الحياة . . .

وفتح باب الغرفة . . ودخل ابنها الصغير ، وارتمى فى أحضانها ، وسلمى تهتف بداخلها : سأعلمه كيف يحب الأرض . . بينما كانت المياه تغوص فى أعماق الأرض »(120) .

مياه الأمطار تتساقط فى نغمات حالمة ، وتعانق جذور الزرع الأصفر وتهبه الحياة ، وسلمى تحلم بالتغيير ، وتصرّ على أن تعلم ابنها حب الأرض والتشبث بها ، هذا الحب الذى سيملأ عروق الحياة الذابلة الصفراء فى اليمن نسغاً ، ويهبها الحياة مرة أخرى ، بعد أن كاد سيل الهجرة يطويها فى الأعماق ، فتشعّ خضرة وبهاء .

لم تتغير الظروف الاجتماعية التى تحيط بمأساة الهجرة كما نرى ، ولكن شيئاً أساسياً آخر قد تغير هو منطقها الداخلى . ولذلك كان « محمد عبد الولى » فى هذا الموقف أقل قتامة وأكثر تفاؤلاً .

إن أقصوصة « الأرض يا سلمى » تمثل الرؤية الواقعية التى لم تنضج نضجاً كاملاً بعد — ومن هنا يصعب تصنيفها ضمن الرؤية الواقعية تصنيفاً دقيقاً ؛ ففيها من الواقعية الانتقادية نقد عنيف ساخط للمجتمع ، وفيها من الواقعية الاشتراكية تقبل لهذا المجتمع من حيث المبدأ ، وإن كنت أظن أنها أميل إلى الواقعية الاشتراكية لسببين : عدم ظهور الذات الفردية المناوئة للمجتمع أولاً ، وكون الواقعية الاشتراكية واقعية انتقادية ثانياً(121) . إنها الرؤية الواقعية وهى تخرج رويداً رويداً من معطفها الرومانسى الزاهى .

هـ — لا جديد(122) :

على كاتب القصة القصيرة أن يخلق مأساة من الأمور الصغيرة . هكذا يقول النقاد . وكاتب القصة القصيرة لا يفعل ذلك لأنه ساحر أو منوِّم مغناطيسى ، وإنما يفعله لأنه يستطيع أن يكشف بهذه الأمور الصغيرة — أو التى تبدو صغيرة — عن حقيقة — أو حقائق — كبرى فى الحياة لا نكاد نلتفت إليها غفلة أو تجاهلاً . إن أخطر المشكلات وأكثرها تعقيداً — فى ظنى — تلك التى تأصلت فى حياتنا حتى صارت جزءاً أساسياً من هذه الحياة نألفه كما يألف المرء رؤية وجهه ، فلا نحس بغربته عنا ، ولا نشعر بضرورة تغييره . فإذا استطاع الكاتب أن يلتقط لحظة من لحظات هذه المشكلة ، أو صورة من صورها ، ويحللها بطريقته الخاصة — طريقة الفنان — فإنه سيكشف بها لا عن طبيعة اللحظة وحدها ، بل عن طبيعة المشكلة التى تنتمى إليها هذه اللحظة ، كما تكشف قطرة الدم الواحدة عن تركيب دم الشخص كله . وهنا تنكسر مرآة الألفة الخادعة ، وتتعرّى الأشياء وتتمايز ، فنفطن إلى حقيقة المشكلة وحجمها ، وحينئذ نتبين أنها مأساة حقاً لا أمور صغيرة تافهة . وهذا هو ما فعله « محمد عبد الولى » فى هذه الأقصوصة « لا جديد » وفى غيرها أيضاً .

إنه يلتقط مشهداً ضيقاً من حياة امرأة ريفية هاجر زوجها بعد أن ترك لها جنيناً يوشك على مواجهة الحياة ، وترك لها مع الجنين مرارة الفقر والمشقة والعمل الذى امتص شبابها . ويتجسد هذا الموقف حين يعود أحد المهاجرين إلى القرية ، وما يعقب هذه العودة من تجمع نساء المهاجرين حول الرجل العائد ، وما يعترى النفوس من المشاعر والأحاسيس ، وما يسقط فى القلوب من الأحزان والمواجع . وهذا يعنى أننا نسمع هنا أصوات هذه الجماعة المغمورة الأثيرة جداً لدى عبد الولى (جماعة المهاجرين) ، ونرى موقفه من تجربة « الهجرة » وحكمه عليها . وهو ههنا لا يتناول حياة المهاجرين أنفسهم ، ولكنه يرصد آثار هذه الهجرة ويصورها كما تنعكس على أسر المهاجرين التى خلفوها فى الوطن . وتبرز شخصية المرأة فى هذه الأقصوصة — كما تبرز فى غيرها من أعمال الكاتب المتصلة بالهجرة ، على نحو ما لاحظنا — بروزاً قوياً ؛ فتبدو زوج المهاجر إنساناً مطحوناً لا تكاد تصحو من وطأة الحياة وتكاليفها :

« الإرهاق يمتص كل عظامها . فى كل أجزاء جسدها صرير ، الراحة عندها كلمة لا تعرفها ، امتص العمل كل شبابها . وامتص طفلها الذى تركه « مدهش » فى أحشائها نضارة ثديها ، أصبحت خرقة قديمة ممزقة »(123) .

« . . . وتكتفى من الغرفة بزاوية واحدة ، فرشة فوقها حصيرة بالية وفراش قد تمزق وخرج منه القطن وأخذ لونه الغبار .

« . . . الحبوب القليلة التى تبقى لها من المدفن تبعد عنها شبح الجوع ، وإن كان الجوع هو حياتها »(124) .

إذا كان هذا هو الجانب الاجتماعى والاقتصادى لهذه المرأة ، فكيف يكون الجانب النفسى إذن؟ كيف يكون عالمها الداخلى ، عالم الجسد المحروم والنفس الظامئة ، وهتاف القلب المكظوم ، والأحلام الرمادية التى تتناسل كالفئران ؟ ! ذلك هو الثمن الغالى ــ أو الغالى جداً ــ الذى تدفعة المرأة اليمنية نظير هجرة زوجها . لقد هاجر « مدهش » ، ونفض عن كتفيه أعباء الحياة فى الوطن ، وغاب فى لجة الحياة الزاخرة . ووقفت وحيدة كشاهدة قبر تواجه بأساء الحياة وصروفها الغاشمة ، وتحلم بعودة الغائب البعيد ، لو أن حلماً ينفع ! ويبدع « عبد الولى » فى تصوير هذه الدنيا الوجدانية الصغيرة ــ دنيا هذه المرأة ــ المكتظة بالمشاعر والأحاسيس ، العابقة بروائح الإنسان فى لحظة الضعف والمكابرة . ونستطيع حين ندقق النظر فى هذه المشاعر أن نميزها فى مستويين :

١ - مستوى فردى ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها أنثى ، سواء أكانت أماً أم زوجاً .

٢ - مستوى جماعى ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً .

وتبدو بجلاء براعة الكاتب فى تصوير مشاعر المرأة الأنثى وتكثيفها ، بكل ما فيها من أمل وقلق وحسرة وأحاسيس متباينة : كالرغبة العميقة فى عودة زوجها ، وإحساسها بتطاول الليل ، ومرارة الصبر فى فيها ، وخوفها أن يكون قد تزوج فى الغربة ، أو أن يكون مريضاً ، أو أن يكون مات . ووساوس أنثوية كثيرة يضاف إليها حرصها على ارتداء الملابس الجديدة حين خروجها لمقابلة الآخرين ، وموقفها من جارتها ، وقدرتها على اكتشاف سرائر الأخريات وهن ينظرن إليها نظرة الغيرة والحسد ، ثم لهفتها على سماع أخبار زوجها دون أن تنسى تغيير ملابسها ، وحزنها العميق حين تبدّد فى نفسها حلم اللقاء القريب :

« الجمّال معه جواب . . .
لم تسمع البقية . مضت بسرعة تلبس ثوبها ومقرمة ، وخطفت طفلها ، وتركت البقرة بجانب الدار .
وقلبها يدق باستمرار . هل أسرعت ؟ وكيف وصلت ؟ وهل رأى النساء خفق قلبها ؟ كان حياؤها يمنعها من الكلام . ونظر الجمّال صوبها . . .
ــ زوجك بخير . . ويسلم على ابنه كثير . . .
وأرسل لكم مصاريف و . . .
ــ وما يقولش أى حين يعود ؟
ــ لا ما يقولش .
فى قلبها تمزق شريان ، وفوق وجهها نمت سنين لم تعشها »(١٢٥) .

كما تبدو براعة « عبد الولى » فى رؤيته الشمولية ؛ فهو لا يقدم إلينا صورة المرأة الأنثى وحدها ، بل يقرنها بصورة المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً ، يعانى من ضراوة الحياة وظروفها الاقتصادية والسياسية القاسية ، وظلم السلطة العاتى ، دون أن نحس بالمباشرة أو الوعظ أو الهتاف . إنه يومىء إيماءة خاطفة إلى الواقع السياسى والاقتصادى ، ولكنها إيماءة مشحونة بالإيحاء ، حافلة بالمعانى :

« آه ماذا تصنع النقود ؟ مئة ريال ثروة كبيرة ، ولكنها مصروف أشهر عديدة ، وربما القحط قد أتى مثلما أتى قبل عام والتهم النقود والحبوب والنفوس . وبيت مولانا الإمام له نصيب من هذه المئة ، وربما كان نصيب بيت المال أكثر من نصيبها . والشيخ والعاقل لهما نصيب »(١٢٦) .

على هذا النحو يمضى « محمد عبد الولى » فى التقاط اللحظات والنجوى والمشاعر القادرة على تخطيط شخصية هذه الأنثى تخطيطاً واضحاً ؛ فهو لا يسجل كل حركاتها ومشاعرها ، ولكنه يتخير بعض هذه المشاعر والحركات ، ويحسن الاختيار ، فتكون كالضوء الكاشف عن مشاعر هذه المرأة الإنسان . وهو فى هذا كله لا يتنكر لحقائق النفس البشرية ، ولا يغفل شروطها التاريخية ، وبذا يعبر عن الواقع تعبيراً صادقاً أصيلاً . وليست تتعرّى أزمة هذه المرأة وحدها عبر هذين المستويين ، بل تتعرّى كذلك « تجربة الهجرة » فى مرآة الوطن فتبدو تجربة سقيمة غير قادرة على حل المشكلة التى انتدبت نفسها لحلها ، بل إنها ــ على عكس ذلك تماماً ــ تضاعف المشكلة وتزيدها تعقيداً ، فتضيف إلى بعدها الاقتصادى بعداً اجتماعياً وبعداً إنسانياً ؛ وبذا تخرج بها من كونها مشكلة وحيدة الجانب ــ أو تكاد تكون كذلك ــ إلى كونها مشكلة متعددة الجوانب أو مركبة . ويتكامل هذان المستويان ليقدما صورة المرأة ــ الإنسان فى مجتمع مشروط بشروط تاريخية هو المجتمع اليمنى فى الريف زمن الهجرة فى عهد الإمامة البائدة .

فليست القضية إذن قضية امرأة غاب عنها زوجها ، ولكنها قضية مجتمع يعى ذاته وعياً زائفاً ويعى مشكلته وعياً مغلوطاً ، فتتناسل المشكلات وتتفاقم ، ويبرز فى المجتمع موقفان متداخلان : موقف عام نرى فيه الحياة مضطربة عسيرة ، تملؤها المشكلات وتحف بها المخاطر ، فيكاد المرء يختنق من حصار هذه الحياة له ؛ وموقف خاص يبرز من خلال الموقف العام ، نرى فيه الفرد يبحث عن حل فردى خارج هذا المجتمع وبعيداً عنه . إنه يعجز عن مواجهة القدر الجماعى المشترك ، فيؤثر الهرب منه والبحث عن حل خارجى ؛ وليس هذا الحل سوى الهجرة . وهكذا يبدو المجتمع قريباً من المجتمع الذى تصوّره « المقامة » فى تراثنا الأدبى ، مع اختلاف يسير يتركز فى بحث بطل المقامة عن حل لمشكلته الشخصية ضمن المجتمع الذى يصوره ، وفى الطبيعة الأخلاقية للحل ؛ فحلّ بطل المقامة قائم على الكدية و« الفهلوة » ــ إن صح هذا الاستخدام ــ فى حين يقوم حلّ المهاجر على العمل والشقاء والمكابدة . ولكن هذا الاختلاف ــ على أهميته ــ لا ينفى التشابه العميق بين المجتمعين ، ووحدة النظرة الجزئية أو الأحادية الجانب لأفراد كل منهما ، ووعى كليهما لذاته وعياً مبلبلاً زائفاً . ولا ينفى الضياع العام الذى يتخبط فيه كلا المجتمعين .

ومن الملاحظ فى هذا المجتمع الذى يصوره « محمد عبد الولى » أن الشخصية تظل حبيسة وعيها الخاص المحدود والمشوّه ، لا لأن الحوار بينها وبين العالم مفقود ، بل لأن هذا العالم الذى تحاوره وتتصل به عالم جاهل ومتخلف وراكد ركود الموت ، وهو ــ من ثم ــ غير قادر على إثراء هذه الشخصيات التى تدب فيه دبّاً . ولأن هذه الشخصيات شخصيات غير نامية ولا متطورة ، ولأن وعيها مشوّه ومحدود ، فإنها

تستسلم للواقع ولا تدرك ضرورة النضال من أجل تغييره والارتقاء به . ومن هنا تبدو هذه الحياة التى يحياها هذا المجتمع قدراً عاتياً لا فكاك منه ، وتأخذ المرحلة الاجتماعية التى يصورها الكاتب صفة الثبات والديمومة ، فلا سبيل إلى تغييرها . ومن الذى سيغيرها ؟ إنها تنتظر هبوب رياح التغيير من الخارج ، من المهاجر الذى يخلف وراءه الوطن ويمضى ثم قلّما يعود ؛ فإذا عاد راح يحتضن مصيره الشخصى ، ويلوذ به كما يلوذ الخائف بظله . أما فى الداخل فكل شىء راكد ساكن لا يكاد يتغير . إن الزمن يمر ، وفى أثناء مروره يغير كل ما يصادفه ومن يصادفه : الناس وسائر الكائنات الحية ، والجماد ، والفصول ، ولكنه لا يكاد يغير من هذا المجتمع شيئاً مذكوراً .

« راحت تقبل الخطاب ، وتخبر الصغير حنينها بأنه سيقرؤه عندما يذهب للفقيه .

ومرت السنين ، وتبعتها سنين ، والخطاب قد تمزق لكثرة التقبيل والبكاء »[127] .

لقد قلنا سابقاً إن التعبير عن مرور الزمن يكون من خلال رصد التغير الذى يصيب الناس والكائنات الأخرى ، ولا يكون بذكر عدد السنين والأشهر والأيام . ولكننا الآن نجد « محمد عبد الولى » يعبر عن مرور الزمن تعبيراً مباشراً ، دون أن يصور شيئاً من التغيير الذى أصاب هذا المجتمع ؛ فكيف نفسر ذلك ؟

حقاً إن التعبير الفنى الناضج يكون برصد التغيير والتحول ، ولا يكون بذكر السنين والأيام ، ولكن الفنان الأصيل يعرف كيف يكسر القاعدة ومتى !

إن « عبد الولى » يريد أن يبين أن مرور الزمن ههنا ليس سوى تراكم كمىّ لا يؤدى إلى أى تغير كيفى أو نوعى خلافاً لكل منطق ؛ فالزمن يمر ، والمجتمع هو هو لا يتغير ولا يتبدل ؛ فلا الصغير ذهب إلى الفقيه فقرأ الخطاب ، ولا صاحب الخطاب عاد ، ولا هذه الزوج المنكوبة كفّت عن التقبيل والبكاء ، أو استبدلت بهما أمراً آخر . لقد أصبح هذا المجتمع فى نقطة خارجة عن الزمن ، نرى منها الماضى والحاضر والمستقبل مرة واحدة . إنه الثبات على حال واحدة ؛ فكل شىء وكل حى ظل وسيظل على ما هو عليه .

إن مهمة الزمن ههنا — كما نرى — هى ترسيخ الواقع وتخليده ، لا تغييره وتبديله . وهذا هو السر الذى دفع « محمد عبد الولى » إلى كسر القاعدة ، فلم يرصد التحول والتغير لأنه ليس هنالك تحول ولا تغير ، ولكن هناك زمناً يمرّ فيزيد الواقع رسوخاً . وأثبت « عبد الولى » بصنيعه هذا أنه فنان أصيل فى طريقه إلى استكمال سيطرته على أدواته الفنية . وقد يكون من المناسب أن نشير هنا إلى أن هذه الأقصوصة هى آخر ما كتبه « عبد الولى » ؛ وقد نشرت بعد موته .

وحين تنقلب نواميس الحياة كل هذا الانقلاب لا يغدو النظام الاجتماعى وحده مصدر الآلام والجزع ، ولكن الحياة نفسها تصبح مصدر الرعب الكبير ، وتنقلب الرؤية إلى رؤية شبه كابوسية . ويوشك أن يكون هنالك شىء من هذا — من رعب الحياة — فى كل قصة قصيرة جيدة على نحو ما يلاحظ النقاد .

هكذا يلتقط « محمد عبد الولى » الأمر الصغير الهين الشأن — أو الذى يبدو هكذا — فيخرجه من دائرة المألوف إلى مستوى الغريب والشاذ ، ثم يرتقى به من حضيض الصغار والتفاهة إلى مستوى الفاجع أو المأساوى ؛ وبذلك يحقق هذا الشرط الفنى الذى صدَّرتُ به الحديث عن هذه الأقصوصة ، فيخلق من الأمور الصغيرة مأساة عميقة ، أو — وهذا هو الأدق — يكشف الأمور الصغيرة الهيّنة عن واقع مأساوى فاجع ، ويحاصر الجميع بهذا الواقع المر ، ويحكم حصاره إحكاماً مثيناً ؛ فليس ينكسر طوق الحصار إلا بأحد أمرين أو بهما جميعاً : أن يتغير المنطق الداخلى للمشكلة ، أو أن تتغير الظروف الاجتماعية المحيطة بها ؛ وليس يكون ذلك بغير الشقاء والجهد والرؤية الشمولية العميقة .

وبعد ،

فهل كنا نسرف حين زعمنا فى الصحف الأولى من هذا البحث أن « محمد عبد الولى » كان يقف من المجتمع موقفاً مفعماً بالحب والخصومة معاً ؟ وأنه كان يحلم بتغيير هذا المجتمع ، ويحثه على التغيير ، ويسعى به نحو الأفضل والأكمل ؟ ولم تكن « الهجرة » وحدها هى التى تؤرّقه — وإن كانت ، بلا جدال ، أهم قضية فى حياته وفنه — فقد كانت هنالك قضايا حيوية أخرى تؤرّقه وتقض مضجعه . ولكنها جميعاً قضايا موصولة الأسباب بالمجتمع والوطن والتقدم . وبكلمة واحدة : إنه يحتضن « قضية الإنسان » وينافح عنها فى أعماله كلها . إنه ضمير الجيل الجديد المثقل بالحب والمسؤولية ؛ وهو صوت هذا الجيل المبشر « بقضية الإنسان الجديد » فى اليمن ، يحدوه شوق أصيل نحو وجود أخصب وأكمل وأجمل .

الهوامش :

(١) أحمد القصير « عوامل الهجرة اليمنية » ، بحث مخطوط ولعله نشر فى بعض المجلات .

(٢) من الواضح أننى لا أتحدث ههنا عن الدين ؛ فذلك أمر شائك لا أحب أن أخوض فيه الآن .

(٣) انظر أحمد القصير (منهجية علم الاجتماع بين البنيوية والوظيفية والماركسية) رسالة ماجستير مخطوطة ، وقد صدرت منذ أكثر من عام عن الهيئة المصرية للكتاب .

(٤) انظر أبو بكر السقاف : مشكلة الهجرة فى الجمهورية العربية اليمنية ، مجلة

دراسات يمنية ، العدد الرابع سنة ١٩٨٠ .
وانظر الأستاذ أحمد القصير : فى مقاله المخطوط الذى أشرت إليه سابقا .

(٥) انظر فى ذلك على سبيل المثال :
د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه ١٩٧١ .
د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ط ٢ دار العودة بيروت سنه ١٩٧٩م .

(٦) انظر مقالنا « الوعى والوعى الزائف فى مجموعة الأرض يا سلمى » . مجلة المعرفة السورية

(٧) د. أحمد الهوارى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية ص ٤٣ دار المعارف ١٩٧٩م .

(٨) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ص ٧٩ .

(٩) د. أحمد الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث ص ١٣٤ نقلاً عن يحيى حقى فى مقدمة رواية (البلطة) دار المعارف ١٩٧٨ م .

(١٠) د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ص ٧٩ .

(١١) مقدمة فى نظرية الادب صـ (٧٩) .

(١٢) الروائى والأرض ص ٢٧ .

(١٣) يموتون غرباء ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤) ،(١٥)، (١٦) ، (١٧) ، (١٨) ، (١٩) المصدر السابق ، صفحات ٨٨ ، ١٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٧ ، ٤٨ ، على التوالى .

(٢٠) يحيى حقى « فجر القصة المصرية » ص ٢٢٠ وما بعدها . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م .

(٢١) يموتون غرباء ص ٥٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٣) المصدر السابق ص ٥٥ .

(٢٤) انظر «سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى » ص ١٩٤ . إعداد : يوسف الشارونى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة١٩٧٥ .

(٢٥) يموتون غرباء ص ٧٧ .

(٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) ، (٣١) المصدر السابق صفحات ٧٧ ، ١ ، ٥٩ ، ٧٨ ، ٧٢ ، ٩٥ .

(٣٢) انظر شلى : (بروميثيوس طليقا) ص ٧ وما بعدها ، ترجمة لويس عوض . نقلا عن « نقد الرواية فى الأدب العربى » ص ٢٢٦ للدكتور أحمد الهوارى . دار المعارف سنة ١٩٧٨ م .

(٣٣) يموتون غرباء ص (٩٠) وما بعدها .

(٣٤) المصدر السابق ص ٨١ وما بعدها .

(٣٥) انظر مقال « البطل المعضل » لا عتدال عثمان فى مجلة « فصول » المجلد الثانى ، العدد الثانى سنه ١٩٨٣ م .

(٣٦) يموتون غرباء ص ٨١ وما بعدها .

(٣٧) ، (٣٨) ، (٣٩) ، (٤٠) ، (٤١) المصدر السابق صفحات ٩٥ ، ٩٥ وما بعدها ، ٩٦ ، ٩٦ ، ٨١ على التوالى .

(٤٢) انظر دكتور أحمد الهوارى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، ص ١٧٧ وما بعدها .

(٤٣) صنعاء مدينة مفتوحة ، ص٤١ .

(٤٤) ، (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) ، (٥٠) ، (٥١) ، (٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) المصدر السابق صفحات ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٨ وما بعدها ، ٥١ ، ٥١ ، ٥١، ٨٤ ، ٨٤ ، ٥١ ، ٩٣ ، ٥٢ على التوالى .

(٥٦) انظر مقالنا : الوعى والوعى الزائف فى مجموعة الأرض ياسلمى ــ مجلة المعرفة السورية .

(٥٧) يموتون غرباء ص ٣٨ .

(٥٨) ، (٥٩) ، (٦٠) ، (٦١) ، (٦٢) ، (٦٣) ، (٦٤) ، (٦٥) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٧ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٦ وما بعدها على التوالى .

(٦٦) مجموعة « شى اسمه الحنين » ، ص ٤١ ـ ٥٠

(٦٧) ، (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ، (٧٣) ، (٧٤) ، (٧٥) ، (٧٦) ، (٧٧) ، (٧٨) ، (٧٩) ، (٨٠) ، (٨١) ، (٨٢) ، (٨٣) ، (٨٤) ، (٨٥) ، (٨٦) ، (٨٧) ، (٨٨) ، (٨٩) ، (٩٠) ، (٩١) ،

(٩٢) : مجموعة « شيء اسمه الحنين » ، صفحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٦ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٤٩ وما بعدها ، و٥٠ ، على التوالى .

(٩٣) ا . ب تشيكوف ص ٨٧. تأليف . م. جوركى ك . تشيكوفسكى ف . برميليوف . ترجمة أحمد القصير سلسلة الألف كتاب مؤسسة سجل العرب ١٩٦٦م .

(٩٤) المرجع السابق ص١٧٤

(٩٥) مجموعة « شيء اسمه الحنين » ص ٣٣ ــ ٣٧

(٩٦) ، (٩٧) ، (٩٨) ، (٩٩) ، المصدر السابق الصفحات ٣٤ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٥ .

(١٠٠) القصة القصيرة فى مصر ص ١٦٠ د. شكرى عياد الطبعة الثانية ١٩٧٩ دار المعرفة بالقاهرة .

(١٠١) انظر مجلة فصول . المجلد الثانى . العدد الثانى ٨٢ (الرواية وفن القص) سيزا قاسم المفارقة فى القص العربى المعاصر .

(١٠٢) مجموعة « شيء اسمه الحنين » ص ٣٦ .

(١٠٣) مجموعة : الأرض ياسلمى ص ٤٨/٤١ .

(١٠٤) فرانك أوكنور : الصوت المنفرد ص ١٤ ترجمة محمود الربيعى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

(١٠٥) المرجع السابق ص ٥٤ .

(١٠٦) الأرض ياسلمى ص٥٤ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٣٤ وما بعدها .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٤٤ والآية هى : « وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل وشيء من سدر قليل » (١٦ ، سبأ) .

(١٠٩) القصة القصيرة فى مصر ، ص ٣٣ .

(١١٠) المرجع السابق ص ٤٤ .

(١١١) مجموعة « الأرض ياسلمى » ص ٨٣ ــ ٨٨ .

(١١٢) ، (١١٣) ، (١١٤) ، (١١٥) ، (١١٦) المصدر السابق الصفحات ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٥ وما بعدها ، ، ٨٦ على التوالى .

(١١٧) نظر د. نايف بلوز « علم الجمال » ص ٨٥ وما بعدها ــ المطبعة التعاونية بدمشق ١٩٨١/٨٠ م .

(١١٨) انظر إرنست فيشر الاشتراكية والفن ، ص ٧٠ وما بعدها ، ترجمة أسعد حليم . دار القلم/بيروت ط ١٩٧٣م .

(١١٩) الأرض ياسلمى ص٨٣ .

(١٢٠) المصدر السابق ، ص٨٨ .

(١٢١) انظر إرنست فيشر « الاشتراكية والفن » ص١٨٣

(١٢٢) مجموعة « عمنا صالح » ص ١٧ ــ ٢٢ . دار العودة ، بيروت ١٩٧٨م .

(١٢٣) ، (١٢٤) ، (١٢٥) ، (١٢٦) ، (١٢٧) ، المصدر السابق الصفحات ١٧ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٠ ومابعدها ، ٢٢ على التوالى .

في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل

سعد مصلوح

فاتحة : ما أظن مشتغلا بالدرس الصوتى واللسانى بحاجة إلى أن يلقى معاذيره حين يبدى اهتماما بمسائل العروض وقضايا الإيقاع الشعرى . نعم إن هذه المسائل والقضايا من الشواغل الأصيلة لدى أهل الأدب ورجال النقد ، بيد أنها واقعة أيضا فى الصميم من مشكلات الدرس اللسانى .

ومن ثم ، فإن اهتمام اللسانيين بها هو اهتمام مهنى ؛ واللسانى فيها شريك أصيل[1] . هذا ما أدركه جمهرة من نقادنا الرواد من أمثال محمد مندور (١٩٤٣)[2] ، ومحمد النويهى (١٩٦٤)[3] ، وشكرى عياد (١٩٦٨)[4] ، فحملهم ذلك على انتجاع حقل اللسانيات ، يلتمسون فيه حلا لما أشكل من قضايا العروض . أما اللسانيون فقد ولجوا هذا الميدان على استحياء ، حتى إن كتاب إبراهيم أنيس « موسيقى الشعر » يكاد يقف شاهداً فردا على تقادم عهده وتجاوز الزمن إياه فى كثير من مسائله . لهذا كان عجبا أن ينصرف اللسانيون عن معالجة قضايا الوزن والإيقاع ، مع توافر الدواعى وإلحاح الأسباب . وهكذا امتلأت بعض الدراسات النقدية والعروضية بحديث عن الكم والنبر والارتكاز والدرجة والإيقاع وغيرها من المصطلحات . ولم يكن غريبا ــ فى غياب الدرس الصوتى المتخصص ــ أن يستسهل من الأمور كل صعب ، وأن يجرى بعض الباحثين خيولهم فى الخلاء ، وكل مُجْرٍ فى الخلاء يسر .

على أن المعالجة النقدية لموسيقى الشعر قد تفاوتت فيا بينها تفاوتا ظاهرا ؛ فمن عنوانات بعضها ما هو رزين متحفظ وقور : « موسيقا الشعر العربى : مشروع دراسة علمية » (شكرى عياد) ، ومنها ما هو حاد جهير صاخب : « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ؛ نحو بديل جذرى لعروض الخليل مع مقدمة فى علم الإيقاع المقارن »[5] (لكمال ابو ديب) . ويمتاز الكتاب الأخير من غيره بأمور : أولها أنه من أواخر المحاولات الشاملة التى عرضت بالدرس لموسيقى الشعر العربى ، وبالتقويم والنقد لما سبقها من محاولات فى هذه السبيل[6] ؛ وثانيها أنه من أجرأ المحاولات وأكثرها اتساما بالمغامرة والتحدى ؛ وثالثها أنه من أشدها إيغالا فى حقل اللسانيات ، واعتمادا على تصوراتها ، واستعمالا لمصطلحاتها . ورابعها أن الفرض المطروح فيه هو فى نظر صاحبه بديل جذرى لعروض الخليل ، يجاوز أسوار الضبط والتيسير والتهذيب والاختصار إلى كونه « مغامرة تغيير للتصور الجذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التى أبرز بها هذا الواقع »(ص ٧) .

من هنا كان اهتمامى بهذه المحاولة وتقويمها من شتى جوانبها . على أننى سأمحض هذا البحث لدراسة قضية بعينها ؛ ألا وهى موقف أبو ديب مما سبقه من جهود بعامة ، ومن مقالة فايل ، تلك التى تضمنتها « دائرة المعارف الإسلامية » فى طبعتها الجديدة (١٩٦٠) عن « العروض » بخاصة .

إن الكاتب لا يخفى منذ السطور الأولى مباينة أطروحته لجميع ما سبقه من أطروحات ، لا يستثنى من ذلك أطروحة الخليل نفسه . وقد ألجأه هذا إلى استعراض جهود سابقيه بنية إظهار ما اشتملت عليه من أوجه القصور ومواطن الخلل ؛ حتى تستبين مزية الفرض الجديد[7] . وهذا حقه لامراء فيه ؛ غير أنى رأيته جانب الإنصاف وأخسر الميزان فى كثير مما كتب . وآية ذلكم أنه تحول بنفسه وكتابه من باحث يفحص ويمحص إلى محام يترافع ويجادل ، ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم ، مستعينا فى ذلك بمهارات وقدرات فى الجدل ، هى فى ميزانه ، ولا ريب ، إن أخذت بحقها ، واستعملت فى حاقّ موضعها . ولعله من الأمانة الواجبه مع النفس ومع صاحب

الكتاب ومع القارىء ، ومن الوفاء للحقيقة العلمية ، أن أورد ــ فيما يلى ــ على تقويم أبوديب لجهود سابقيه ، ولا سيما فايل ، طائفة من الملاحظ ؛ فلعل فى ذلك ما قد يزين له ــ بعد اقتناع ــ إعادة النظر ، ومقاربة الإنصاف ، وقضاء الفوائت .

١ - قصة الكشف :

شأن الكشوف العلمية العظيمة يحرص الكاتب على أن يروى لقرائه قصة اللحظة التى أشرق فيها هذا الكشف على أرجاء نفسه . لقد بدأ البحث عنده ــ كما يقول ــ « حدسا مفاجئابأن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى لا تجسد أبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه ، وبانتظام بنيته انتظاما مدهشا فى الوقت نفسه » (ص ٧) . وفى لحظات من التعب الجسدى والاستكانة العقلية ابتدأ بفجائية لا تعلل (قلت : التأكيد وعلامات التعجب هنا وفيما يلى من نصوص الكاتب هى من عندى) إيقاع عذب ينسرب فى البال اتخذ شكلا تهويميا تحول إلى رصانة موسيقية :

دُدُنْ دُنْ دُدُنْ دُنْ . فجأة انقطع النغم لينسرب من جديد بتسارع : دُنْ دُدُنْ دُنْ دُدُنْ . . وتتابع هكذا . ثم غلبت لحظة يقظة واندهاش ،وحل إدراك شبه حدسى بأن الإيقاعين واحد ، وأنهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمين ، وأن تغير الإيقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعية للنغمتين . لحظتئذ تيقنت أيضا أن ما يرن فى البال هو إيقاع مألوف فى الشعر العربى ، تفعيلتا الخليل (فعولن ، فاعلن) (ص ٤٧) .

كذلكم يقص علينا الكاتب قصة ولادة الشعور فتتداعى فى خلفية الصورة تفاحة إسحق نيوتن وصيحة أرخميدس : « يوريكا يوريكا » . وتكتمل قصة الكشف بإشاراته الملحة فى غير موضع إلى « الفجائية التى لا تعلل »(ص ٤٧) ، وإلى اقتناع نبع من الحدس وتحول إلى شبه إيمان مطلق »(ص ٧٠) ، وإلى أن ترنمه ببحور خليلية مستخدما الإيقاع الجديد إنما كان « لسبب عجز عن تمييزه »(ص ٤٧) . والكاتب يذهب فى ذلكم إلى ما هو أبعد مدى حين يجعل من هذا الكشف فى علم العروض نظيرا لكشف الذرة فى العلوم الطبيعية ، مقررا أن « النظام الجديد يحتضن (ديناميكية) للعالم والخالق . يمكن أن نرى مثيلا لذلك فى الفرق بين تصور العالم فى النظام التقليدى لعلوم الطبيعة والكيمياء وفى النظام النووى الحديث . . هذا هو الفرق بين تصور الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التصور الجديد الذى يرى الإيقاع حركة لنواتين أو ثلاث ، واحدتها فى سياق الأخريين » . ثم يتابع الكاتب : « من الشيق الممتع أخيرا أن نرى أن فى مقدورنا أن نصنف الإيقاع الشعرى بطريقة تستقى من النظرية النووية وإنما بشكل مبسط » (!!)ص ٩٧ ــ ٩٨) .

هكذا يكون على القارىء ــ تحت الحصار والإلحاح ــ أن يعطى لهذا الكشف حجمه المقترح له من قبل الكاتب . ثم يعزز أدونيس فى تعريفه الكتاب هذا الحصار المضروب حول القارىء حين يسائل نفسه وقراءه تساؤلا يخرج مخرج الإثبات المؤكد : « ألا يحق لنا إذن أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن الإيقاع العربى ثورة كوبرنيكية ؟» .

ولم يكن عجبا أن نجد تقدير أدونيس للكتاب يتجلى فى تضاعيف الكتاب تقديرا من الكاتب لأدونيس ، (وربما يكون العكس هو الذى كان ؛ والله أعلم) . فها هو ذا الكاتب يتحدث عن « الشعراء الذين يميز أعمالهم وتركيبهم الفكرى إصرار واع على التجديد الفعلى والثورة الجذرية على الصورة المتحجرة للتراث ؛وأبرز هؤلاء ، فى رأى هذا الكاتب ، أدونيس » (ص ١٥٩ ، وانظر أيضا مواضع متفرقة فى ص ١٦٤ ــ ١٦٧) . ثم يؤكد الكاتب أننا إذا طبقنا نظام الخليل كان علينا أن نرفض قصيدة أدونيس الرائعة الإيقاع . . (وأن)رفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شك فيها »(ص ٨٦) . يورد الكاتب قوله هذا تعليقا على أسطر لأدونيس ربما يرى كثير من القراء ــ وأنا من بينهم ولا تثريب علىّ فى ذلك ــ أن عدها من قبيل الشعر هو الخسارة . وبين ثناء الرجلين كل منهما على صاحبه وإطرائه إياه يقف القارىء مبهوتا ومحاصرا بينهما ، متطلعا إلى كليهما فى دهشة وذهول .

ولا ينسى الكاتب أن الكشوف العظيمة إنما تتميز بقدرتها على جلاء العلل الكامنة وراء ظاهرة كانت من قبل عصية على التعليل . وكذلكم كان شأن النظام الجديد ، فى ميزان صاحبه ، مع كل ظاهرة شقى بها أهل العروض والنقد ؛ فكل معضلة من هذه المعضلات يتم حلها ببساطة زائدة (ص ٤٧) ، وبسهولة مثيرة (ص ٤٨) ، وببساطة مسعدة (ص ٤٨) وببساطة قصوى (ص ٧١) وببساطة طيبة(!!)ص (٤٦٧) .

هكذا وقع الكاتب فى شرك الإعجاب برأيه ، واتخذ لذلك من الوسائل الظاهرة والخفية ما ناء بالكتاب وقارئه ، وقطع على القارىء المعجب به طريق الثناء ، إذ تولى هو بنفسه مهمة الإطراء والتقريظ بما هو فوق الكفاية ، كما قطع على القارىء الناقد طريق التماس العذر حيال المآخذ وما أكثرها . ولقد تعددت ألوان التقريظ الخفى للنفس ؛ فها هو ذا يعلق بالمخالفة على رأى من الآراء فيؤكد « أن الدراسة المتأنية المستقرئة »(قلت : يعنى دراسته لا ريب) « تظهر خطأ ذلك الرأى » (ص ٧٤) . وهو يسوى فى أكثر من موضع بين منهجه والتفكير العلمى الصحيح فيقول : « يفرض المنهج المتبع هنا ، والتفكير العلمى الصحيح أن . . . » (ص ١١٨) . ويصف تصوره لبعض المسائل بأنه « أعمق التصورات دقة واحتمالا »(ص ١٧٨) ، ويحرص على أن ينص نصا على مخاطبة « القارىء الجاد »(ص ١٣١) ، ويثبت للشعر العربى صفة الغنى الإيقاعى المدهش الذى يكشف عنه هذا البحث » (قلت : يعنى بحثه) ، « والذى يدركه الباحث المدقق »(قلت : يعنى نفسه بطبيعة الحال) (ص ١٥٠) . أما نظامه المقترح فيرى فيه طريقا إلى « اكتشاف الطاقات الإيقاعية فى الشعر العربى . وهو بهذا تطلع « إلى المستقبل ؛ تطلع إلى ما سيكون بقدر ما هو وصف لما هو كائن » (ص ٩٣) . وهكذا أصبح البحث العلمى ضربا من الكهانة أو استطلاع الغيب المحجب .

ثم إن الكاتب ينتقل بتزكية النفس من باب الإشارة إلى باب العبارة ؛ إذ يسجل أن ردود الفعل لبديله المقترح كانت « مسعدة فى ترحابها بالمغامرة الجديدة .ولم يقتصر الترحاب على المهتمين بأمور الشعر والإيقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بوجه عام » (ص ٧) . ثم يتطوع بالحكم على ما أنجزه من دراسة بأنها « قادرة على وصف كل النماذج الإيقاعية فى العربية ، وتفسير

خصائصها وإمكاناتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا يملكها نظام الخليل . وفى هذا تسويغ كاف لتبنى النظام المقترح ،واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل ، والعروض التقليدى بوجه عام » (ص ٧٨) . ولا غرابة عنده فى ذلك ؛ فنهجه ــ كما تصفه عبارته ــ « ذو طاقات غنية »(ص ١١٦) ، وهو« بعيد التناسق »(ص ٧) ، كما أنه نتاج لمغامرة « وصلت حدا من القدرة على الكشف والجلاء ، منحها طبيعة الاكتناه العلمى المشروع »(ص ٧) . أما رفضه لنظام الخليل فهو « فعل خلق وحيوية » ، و« فعل طموح إلى استشراف أبعاد لما تستشرف » . (ص ٢٢٩) .

والكاتب فى نشوة الإعجاب بما أتى ، والثقة الركينة بالنفس ، لا يقنع بما أثبته لنظامه من قدرة على تفسير ما كان وما هو كائن وما سوف يكون من أمر البنية الإيقاعية فى الشعر العربى ، بل يجاوز ذلك كله إلى أن يثبت لهذا النظام قدرة على تفسير بنية العقل العربى (!!!) . وهو فى هذا يتوصل إلى أخطر النتائج من أهون المقدمات .

يعطى الكاتب لكل من النواتين الإيقاعيتين قيمة عددية هى (٣) ، ثم إذا هو يربط ما بين التثليث فى النواة الإيقاعية والتثليث فى الفعل العربى فلا يرى من المبالغة فى شىء « أن نرى فى هذه الحقيقة معادلا للتشكل الأساسى فى اللغة العربية ذاتها ، وهو الفعل الثلاثى » . ثم يصل من ذلك إلى ما يسميه « حقيقة جذرية فى بنية العقل الفاعل فى الثقافة العربية ؛ وهى اتخاذه الوحدات الثلاث أساسا لصناعته للغة والإيقاع » ؛ ثم إنه يصعد فى الترقى درجة أخرى حين يتساءل موحيا بالجواب : « من يدرى ؟ قد يصدق هذا على أشياء العالم ورؤية العربى لها »(ص ٧٤) .

وفى مسألة أخرى يذهب الكاتب إلى أن تطوير الشكل الرباعى فى الأوزان العربية بتكرار وحدتين جذريتين له « معادلة فى الشكل الرباعى للفعل فى العربية » ، وهى ــ فى رأيه ــ « ظاهرة تشعر بأن المعطيات الثقافية كلها انعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبر »(ص ٩٠) . فهل يمكن أن توصل تلكم المقدمات إلى هذه النتائج ؟ أما ذروة الطموح والثقة فتتجلى عنده فيما يسميه بالنموذج الرياضى المركب ، الذى يقترحه ويرى فيه أنه« يمتلك قدرة كونية على التطبيق »(ص ١٤٤) حتى ليمكن ــ فى رأيه ــ « الكشف من خلال النموذج الرياضى للإيقاع وعلم الإيقاع المقارن عما يرتبط ببنية العقل البشرى وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة »(ص ١٣٢) .

وبسبب من إيمان الكاتب بقدرة نظامه على تفسير بنية الإيقاع فى الشعر العربى ، بل بنية العقل العربى ، بل بنية العقل البشرى ، اكتست عبارته مسحة من الحزن النبيل الجليل كحزن الأنبياء ، وهو يكاد يبخع نفسه على آثارنا إن لم نؤمن بهذا الحديث أسفا ، فيقول : « النظام الجديد هنا يشير إلى المستقبل مرة ثانية إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات ، وعلى إطلاق القوى المبدعة فى الذات لتخلق صورة العالم وصورة الإيقاع الذى تجده قادرا على بلورة أعماقها ، وإيصال وجودها . أيطفئ الحزن مرة أخرى ويرفض العقل العربى بتياره الرسمى تقبل الإشارة الجديدة ؟ »(ص ٩٥) .

على أن ثمة ظاهرة تستيقظ النظر كلما أوغل القارئ فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه حتى يشارف خواتيمه ، حيث تبدأ نغمة خافتة من التواضع ما تزال ــ إذا جعلت تستسمعها ــ تعلو وتعلو حتى تكاد أصداؤها تملأ الآذان فتحجب وراءها مزامير الزهو والعُجْبُ فيما سلف . ولأمر ما ينهى الكاتب بحثه بقوله : « إن الحاجة إلى الدراسة المتقصية والتحليل المتعمق الهادئ للبنية الإيقاعية للشعر العربى »(قلت : لاحظ أن هذا هو عنوان بحثه) « ما تزال »(قلت : أى بعد فراغه من بحثه) « ماسة ملحة »(ص ٥٣٤) . ثم هو يقرر رأيه الأخير فى بديله المقترح فيقول : « بوضوح ، إذن ، لا يتقى البديل المقترح هنا طرقا أخرى قد تتبع فى المستقبل ،ويلزم محاكمتها على أساس منجزاتها ، لا على أساس بقائها ضمن المعطيات التراثية ، أو خروجها عن هذه المعطيات » (ص ٥٣١) . أما خاتمة الكتاب فهى ذروة من التواضع وخفض الجناح لا تطال ، قال الكاتب : « وإذ يختم البحث الآن ، يؤكد من جديد منطلقا أساسيا فيه : هو أنه لا يدعى لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد ؛ إلى اكتناه آفاق طرية تفتح مدى الرؤية الباحثة . فإن يكن البحث قد حقق بعضا مما طمح إليه فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود ، وإن يكن أخفق فلعل هامزا آخرا ، أو محاولة قادمة ، أن يفلحا »(ص ٥٣٥) .

هكذا اختلفت البدايات روحا ونصا عن الخواتيم . أما العلة الظاهرة لهذا الاختلاف فيمكن التماسها فى البحث المشبع الدؤب الذى قام به الكاتب لإثبات صحة فروضه . فكلما ازداد الباحث لموضوع بحثه درسا وتمحيصا ظهرت له مواطن الخلل والقصور فى فرضيته ، وألجئ إلجاء إلى إرجاء البحث فى أمور جوهرية لا يستقيم الفرض إلا بحسمها ، كانت تبدو له من الظهور بحيث لا تحتاج مزيد بحث ، واستعلنت أعواص المسائل ، وشُمُسَ منها ما كان يبدو مطواعا ذلولا . ذلكم كانت الخواتيم المتواضعة تعديلا لبدايات الطموح ، بل أكاد أقول عدولا عنها ، وتوارت الأحكام القطعية ، والإطراء للنفس . وحبذا لو كانت البدايات من جنس الخواتيم ، إذن لكان للكاتب فضل المغامرة ، وفضيلة التواضع .

أما قصة الكشف ، والحدس المفاجئ «بالفجوة القائمة بين الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى وأبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه » فلا أكاد أجد لها مسوغا ، إذ إن هذه المسائل كلها داخلة فى باب العلم العام ، ومتداولة فى أسفار العلماء السابقين للكاتب من أمثال مندور وأنيس وعياد والنويهى وغيرهم ، وعدم العلم بها لا يجوز فى حق باحث متمكن سليم الأدوات مثل أبو ديب . وآية ذلك أن الكاتب يثبت علمه بهذا الأمر ، ويعترف بأنه فيه مسبوق فى نص قطعى الدلالة إذ يقول : « دراسة الشعر العربى فى العروض التقليدى وفى أبحاث المعاصرين ، لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزنى له ، إلا فى عدد قليل جدا من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزنى للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه . والتمييز ليس خاصا بهذا البحث ؛ فقد سبق إلى الدعوة إليه عدد من الباحثين »(ص ٢٣٠) . وإذن فلا مكان هنا للقول بالحدس المفاجئ ، بل إن الجذور العميقة لأفراد ما سماه الباحث بالنواتين الإيقاعيتين (فا) و(علن) تمتد أعراقها بأوثق النسب إلى الرواية

الواردة عن الخليل من أن « أصل العروض سماعه لشيخ يعلم صبيه ما سماه « التنعيم » منشدا ما يلى :

نـعـم لا نـعـم لا لا نـعـم لا نـعـم لا لا
نـعـم لا نـعـم لالا نـعـم لا نـعـم لا لا

فهل ذلك شىء آخر مخالف للصورة :

علن فا علن فا فا علن فا علن علن . . . . ؟!

هذا ، وقد أورد الكاتب هذه الرواية عن الخليل فى حاشية من حواشى الكتاب ، ولكن فى موضع متأخر جدا (ح ١٠ ص ٥٢٦) ، وحرىّ بها أن تكون هى وأمثالها شرارة الحدس المفاجىء إن كان حدس .

٢ - سباب المخالفين :

أما الملحظ الثانى على أبو ديب فى كتابه المذكور فمذهبه فى معاملة الرأى المخالف . وأول ما يبده القارىء هنا إدانة الكاتب لما يسميه « جو التخطيط الفكرى الذى يسود الثقافة العربية المعاصرة » (ص ٢٩٠) ، « حيث تطغى روح من الاستخفاف ، والمحاكمة المتسرعة الفجة ، والتقاعس عن العمق والدأب » (ص ١٤) . وهو يدين « تحجر الرؤيا العربية للعالم » (قلت : لعله يعنى « الرؤية » ؛ فالرؤية تكون علمية وبصرية ، أما الرؤيا فلا تكون إلا منامية) (ص ٩٤) ، « والوضع المتخبط للثقافة العربية . ومجال فقدان الأمانة الفكرية والمنهجية العلمية فى كثير مما يكتب اليوم » (ص ٢٦٣) ، مقررا أن شطط العقل العربى الحديث يجب أحيانا أن يقاوم بدرجة معقولة من الصرامة » (ص ١٧٠) .

ولا ريب أن من حق الناس فى ساحة العلم أن يختلفوا ، ومن حق بعضهم أن يخطىء بعضا إذا ملك الدليل . لذلك لم يكن على الكاتب تثريب فى تفنيد آراء من يخالف ، واستظهار معايبها ، ونقض الأسس التى قامت عليها . أما الذى لا يحق له بحال فهو تلك الحدة الظاهرة فى معاملة من يخالفهم الرأى ، وتجاوزه مناقشة الرأى وتخطئته ونقضه إلى النيل من صاحبه بما يوشك فى كثير من الأحيان أن يدخل فى صريح السباب . ولم ينج من قذائفه البعيدة المدى أحد ممن أورد لهم آراءهم فى معرض الخلاف ؛ فكذلكم كان شأنه مع نازك الملائكة ومحمد طارق الكاتب ، وإبراهيم أنيس ، والعروضيين التقليديين وعلى رأسهم إمامهم الخليل ، الذى لم يسلم عمله من الوصف بالعبثية تارة ، وبالعبث المطلق تارة أخرى (ص ٦٩) . أما العالم الألمانى فايل فقد حظى من شتائمه بأوفر نصيب ، واستحوذ من النعوت والأوصاف على ما لو صح بعضه فى حقه لما وجب أن يعد من بنى آدم العقلاء . ولابد لإيضاح ذلكم من ضرب المثل .

لقد وصمت نظرة نازك الملائكة إلى التنوع الإيقاعى بأنها « مرضية » ، وأن رؤيتها كرؤية العروضيين « فى عصور التحجر الفكرى » (ح ٣٠ ص ١٠١) ، كما وصم عملها « بالتسرع واللامبالاة » ، وبلوغه « ذروة من العبث » (ص ١٦٩) . ووصفت هى « بالتعنت » ، وبأنها « تعانى من غياب مطلق لأبسط ما ينبغى أن يتصف به الباحث الجاد » (ص ١٦٨) ، و« بالجهل لأشياء بسيطة فى العروض العربى » (ص ١٦٩) . ويصف الكاتب بحث نازك الملائكة بأنه « يصل إلى درجة من الاعتباطية يفقدها حقيقة الباحث الجاد » (ص ١٧٠) ، ويؤكد « جوفائية ادعائها » (ص ١٧١) ، وأن فى قولها هذا درجة من الجهل تبرر الشك فى عملها كله ، وفى صحة معرفتها بالحقائق . . » (ص ١٩١) ، مقررا أنها بلغت « ذروة من الغرور قل أن وصلها عربى » (ص ١٧٢) . وحسبُ القارىء أن يقرأ هذه الأسطر التى كتبها أبو ديب فى حق نازك الملائكة « حين نتصور الشعر العربى محدد الأبعاد قارس الانتظام جامدا على صورة واحدة لكل تشكل إيقاعى . ونراه من خلال سطح عمل الخليل ، كما تفعل نازك الملائكة ؛ فنحن لا نجلو حقيقة هذا الشعر ، بل نجلو حقيقة قصورنا وكسلنا المتجذر . هل عادت نازك الملائكة أولا إلى أمثلة الخليل تكتنه ما تكشف من أبعاد قبل أن تحكم بنزق أن عروض الخليل هو العروض الوحيد لشعرنا . . » (ص ٥١٢) .

ومرورا بدراسات أنصار الكم التى وصفها الباحث « بالقصور الفادح » (ص ٢١٥) ، ومحاولة أنيس التى وصفت بأنها « تعانى من غياب مؤسف للدقة العلمية » (ص ٤٣٧) ، ومحمد طارق الكاتب الذى « يبلغ ذروة تخبطه » فى بعض المواطن (ص ١٧) ــ نأتى إلى فايل الذى هو موضوع هذا البحث . وما أدراك ما شأنه مع أبو ديب .

يفتح أبو ديب النار على فايل منذ بدايات عمله فيقول مستعرضا جهود سابقيه : « ولن أتعرض فى هذا النقد إلى مقالة فايل عن العروض فى الطبعة القديمة من (د . م . أ) لسببين : الأول هو أن فايل نفسه لا يشير إليها ، ويوحى بذلك أنه لا يتبنى الآراء التى عبر عنها فى ١٩١٣ ؛ والثانى هو أن المقالة من السطحية والسذاجة بحيث إنى لا أجد مبررا لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها . إلا أن من الشيق أن يشار إلى النقطة التالية . لعمل فايل فى مقالته القديمة روح من التعالى الفكرى والغرور عجيبة ، وهجومه فيها على الخليل يدهش الباحث الجاد . ورغم أن فايل أدرك بعد سبع وأربعين سنة أن ما قاله فى مقالته تلك لا قيمة كبيرة له ، ورغم اكتشافه المدعى لروح عمل الخليل فإن الروح التى تسود دراسته لم تتغير . فى مقالته الجديدة من التعالى الفكرى والثقة بالنفس والصلابة فى الآراء ما يضاهى ما فى مقالته القديمة . ومن المؤسف أنه لم يفد من اكتشافه لضحالة آرائه السابقة فيخفف من غلوائه فى تأكيد صحة آرائه الجديدة صحة مطلقة » (ص ٢٥) .

ولا يدع الكاتب طريقا للنيل من فايل تصريحا أو تلميحا أو تهكما . ولنقرأ للكاتب الأمثلة الآتية :

- « ولا يقول مثل هذا إلا باحث تعجم عليه روعة الإيقاع . . » (ص ٤٢٨) .
- « . . يجسد ذروة من العجمة فى تحسس روح اللغة وحركية نغمها تثير الشك حول حقه فى الحكم على إيقاعات الشعر فى هذه اللغة » (ص ٤٢٩) .
- « إن عمله غير ذى قيمة فى دراسة نماذج النبر » (ص ٤٢٣) .
- « . . . ادعاء فارغ من أى دلالة » . (ص ٤٢٣ .
- « وهنا يبرز عجزه » (ص ٤٢٣) .
- « هذا عبث تجاوز عبث العروضيين » (ص ٤٢٤) .

- « ليس التوهم للتحولات الشبحية مقصورا على العروض وإنما هو مقدرة باهرة يتمتع بها فايل »(ص ٣٨٥) .
- « ولا يعرف شيئا من الشعر العربي إلا ما قرأه في دائرة المعارف الإسلامية ، وهو سطحى ثانوى القيمة . . »(ص ١٥٢) .
- « إن فايل لا يوفر لعمله واحدا من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التي يمكن أن يتخذها نقطة انطلاق »(ص ٤٠٢) .
- « لكن الأخطاء التي تملأ عمل فايل في سياق دراسته لعروض الخليل أعمق كشفا لقصوره وتسرعه »(ص ٤٠٣) .
- « إنه يقع في مغالطات عجيبة »(ص ٤٠٩) .
- « ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وغياب الحرص والثقة ، إلا أنها يمكن أن تخفى قصدا للتضليل وطمس الحقائق »(ص ٤٠٧) .
- « ويدعى فايل بتسرع مذهل »(ص ٤١١) .
- « وتسرع فايل . . شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق »(ص ٤٠٩) .
- « يبدو أن خطأ فايل الباهر يعود من جديد . . »(ص ٤١١) .

- « لكن فايل سرعان ما يتابع مناقضا نفسه . . » (٤١٣) .
- « لكن فايل لم يتم هذا الحدس بالتحليل الهادىء المتقصى ، بل أرخى له العنان فجاء هشا ، جزئيا » (ص ٤٠١) .
- « يبرز ضعف مقدرة فايل على التحليل النظرى وتركيب النماذج » (ص ٤١٣) .
- « و الخطأ فورى الوضوح هنا » (ص ٤٢١) .
- « ويقع فايل هنا في مأزق لم يدرك أبعاده » (ص ٤٠١) .
- إن امتحان ما يقوله يظهر تهافته وقيامه على تهويل صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فورا » (ص ٤١٤) .
- « هنا يتسرع فايل في وصف هذه البحور باعتباطية غريبة ودون دقة علمية » (ص ٤١٧) .
- « أثمة قدر أكبر من اللامبالاة والمنجهية » (ص ٢٧) .

ذلكم قليل من كثير مما أصاب فايل على يد أبو ديب ، مما لو صح بعضه - كما ذكرت - لأخرج الرجل من دائرة العقلاء ، ولأصبح عده من أهل العلم ، وإسناد دائرة المعارف الإسلامية إليه كتابة مقالها عن العروض أمرا عجبا .

وعندى أن مثل هذه الحملة الزبون على رجل كل ذنبه أنه اجتهد في مسألة من مسائل العلم هي في حاجة - لابد - إلى تفسير ؛ إذ هو على أسوأ الفروض مجتهد مخطىء . والخطأ العلمى - مهما يكن - لا يستحق أن يكون مسوغا للذبح والسلخ والمُثلة . ونحن - في بحثنا عن تفسير - يستيقظ نظرنا هاجس يراود الكاتب ويلازمه كلما أتى على ذكر فايل . وذلكم الهاجس الدائم هو محاولته الدؤوب لإقناع نفسه وقارئه برفض عمل فايل واطراحه وتجاهله ، حتى يصفو له الجو ، ويستقر قصب السبق بين يديه عنوة وغصبا . تأمل ما وراء السطور في قول الكاتب :

- « من هنا ، يمكن لهذا الكاتب (يعنى نفسه) أن يتجاهل عمل فايل دون أن يشكل ذلك قصورا منهجيا ، أو يؤدى إلى وجود ثغرة في النظام الجديد الذى يقترحه » (ص ٤٠١) .

- « هل تكفى الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ تفسير فايل ، أم أن ثمة حاجة إلى تفصيل أعمق ؟ وليس في ذهن هذا الكاتب (يعنى نفسه أيضا) من شك في أن ما قيل يكفى . لكنه مع ذلك يود تتبع عمل فايل خطوة أخرى . . » (ص ٤٠٦ - ٤٠٧) .
- « في هذا ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل لا بدقته فقط » (ص ٤٠٩) .
- « وهذا السؤال ، كما قيل ، يجلو جوفائية عمل فايل المطلقة » (ص ٤٠٧) .
- « وتبرز عبثية عمل فايل بجلاء » (ص ٤٢٤) .
- « ندرك عبثية ما يفترضه تفسير فايل ، وندرك كذلك عبثية التفسير نفسه » (ص ٤٢٥) .

لكن ، لماذا هذا الإصرار الدؤوب على ضرورة تجاهل عمل فايل والتشكيك في جديته ووصمه « بالعبثية والجوفائية المطلقة » ؟ فيما يلى من كلام أبو ديب تفسير لهذا الإصرار ، فيقول : « ولما كانت فرضية فايل في طبيعة النبر في الشعر العربي وفي نظام الخليل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولا وشهرة فقد حللت بتقص ورفضت رفضا نهائيا » (ص ٥٣٣) .

ويدفعنا هذا التقرير من أبو ديب إلى طرح السؤال التالى : وإذن ، فما حقيقة الخلاف بين الفرضيتين : أهو خلاف مباينة ومفاصلة ؟ أم أنهما اجتهادان يقومان على أسس واحدة وإن اختلفا في دقائق وتفصيلات ؟ عن هذا يجيبنا أبو ديب نفسه بقوله : « لا شك أن الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة ، وأن عمله لم يكن اعتباطيا عفوياً . فإذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله » (ص ٤٦٥) .

وتكاد هذه الكلمات تكون ترجمة أمينة لقول فايل :

" Surely as renowned a philologist as Al – Khalīl, whose fundamental achivements as a phonetician, grammarian and lexicographer are recognised even today, did not construct the five circles and the complicated metric system connected with them just for fun " (p. 674) .

هذه نقطة اتفاق أولى . ولا يمكن أن يحتازها أبو ديب لنفسه ؛ ضرورة إن فايل هو السابق لا محالة . أما تحرير جوهر الخلاف بين أبو ديب وفايل فتتولاه عبارة أبو ديب نفسه بالبيان . قال أبو ديب : ثمة حقيقة يجب أن تؤكد : هي أن التفسير الذى يطرحه هذا البحث (يعنى بحثه هو) لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي » (ص ٤٦٢) . قلت : وهذا الذى لا يعد محل إنكار عند أبو ديب هو جوهر فرضية فايل . وفايل هذا هو السابق إليها لا محالة . وكل قائل بتفسير نظام الخليل على أساس من القول بالنبر - بما فيهم أبو ديب نفسه - تبع لفايل . وإذن فما الذى ينكره أبو ديب من فايل ؟ يجيب الكاتب بأنه إنما « ينكر أن تكون مواقع النبر التى ميزها هي المواقع التى حددها فايل . وينكر أن يكون الخليل ربط ربطاً مطلقا بين الأوتاد وبين النبر . ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعنى ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد » (ص ٤٦٢) .

تلكم هى عبارة أبو ديب عن تحرير الخلاف بينه وبين فايل . ويتضح منها أن الخلاف هو على تحديد مواقع النبر لا على جوهر الفرض الذى ذهب فايل بفضل السبق إليه . ومن ثم ينبغى أن نتحوط فى قبول ما يعلنه أبو ديب - بلهجة ساخرة أحيانا - من رفض لفرض فايل ، وذلك من مثل قوله : « **إن قبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره . إنما هو تماما قبول المؤمن لوجود الجن والملائكة (!!) صدق أو لا تصدق . وكاتب هذا البحث (يعنى نفسه) لا يدعى لنفسه موهبة السذاجة المدهشة التى تمنحه القدرة على قبول هذه الفرضية** » (ص ٤٧٤) . ومرد التحوط هو أن أبو ديب لم يرفض فرضية فايل قولا واحدا ، ولم يطرحها جملة ، بل انتقى منها فأخذ وترك . ترى هل يستحق هذا القدر من الخلاف بينهما أن يعمد اللاحق إلى السابق بتطفيف الكيل وإخسار الميزان على ما سبق بيانه ؟ ثم ألا يحمل ذلك كله على التماس العلة المستكنة وراء اللهجة اللاذعة الحادة فى نقد أبو ديب لعمل فايل ؟ بلى ، والمرء يكون أشد التماسا للعلة ، وطلبا للمسوغ حين يعلم أن أبو ديب قد أقام نقده هذا على بعض الحق وكثير من المغالطة والتحريف ، مع ما هو معروف من فقهه بالإنجليزية ، وهى اللغة التى كتبت بها مقالة فايل ، ومن إحاطته بموضوع بحثه . وسيأتى بيان ذلك مفصلا فيما يلى من حديث . وهذا كله يقطع بأن التحريف والمغالطة كانا منه على علم ، أو كما يقال بلغة العصر ، كانا بسبق إصرار وترصد .

وإذن فما تكون العلة ؟! يبدو لنا أن أبو ديب ، وهو المتمرس بأصول اللعبة الجدلية وقواعدها ، قد كشف لنا عن العلة فى موقف مشابه ، وذلك حين أدان فايل بما نسبه إليه من « **تحامله على التراث العربى وإصراره على تأكيد عقمه وقلة أهميته** » (قلت : تماما كما يتحامل أبو ديب على فايل ويصر على تأكيد عقم فرضه وقلة أهميته) . إنه هنا يورد تعليقا يصوغه على هيئة تساؤل مقطوع ، ويضعه بين قوسين معترضين فيقول : « **أهى محاولة منه (يعنى من فايل) لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم . . . ؟** » .

وإننا لنطرح من جانبنا التساؤل نفسه على أبو ديب فى إصراره على ضرورة تجاهل عمل فايل كليه فنقول : أهى محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم . . ؟

نرجو من صميم القلب ألا يكون الجواب : نعم ؛ فما نحسب أن باحثا مثل أبو ديب كان بحاجة إلى شىء من هذا القبيل .

٣ - غسيل المخ :

قلنا إن كتاب أبو ديب هو أقرب ما يكون فى طبيعته إلى المرافعة القضائية أو الدعاية منه إلى البحث العلمى الهادىء ، على الرغم من دعوته فى غير موضع إلى وجوب التحلى بالهدوء والأناة وعدم التسرع (انظر ص ٤٠٣ ، ٤٠٧ ، ٤١١ ، ٤١٣ ، ٤١٧) . وتتجلى هذه الخاصية واضحة فى اعتماد الباحث على ما يمكن أن يسمى بغسيل المخ وسيلة لإثبات نظريته والتمكين لها فى عقل القارىء . إنه يريد أن يحمل قارئه منذ السطور الأولى فى الكتاب ، وقبل أن يقدم له دليلا - أو ما يشبه الدليل - على أن يتقبل ما سيسوقه إليه على أنه « **مغامرة تغير للتصور الجذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التى أبرز فيها هذا الواقع** » (ص ٧) ، بل إن هذه المغامرة « **وصلت حدا من القدرة على الكشف والجلاء منحها طبيعة الاكتناه العلمى المشروع** » ، وأن « **وصف المكونات الإيقاعية قد اكتمل وبلورت تفاعلاتها فى نظام بعيد التناسق** » .

(كل أولئكم فى الصفحة الأولى من المقدمة فى ص ٧ من الكتاب) وإذن ، فعلى القارىء أن يشحن ذهنه بهذه المسلمات قبل أن يقرأ حرفا واحدا من حروف الكتاب . وإذا بدا له غير ذلك فليتهم نفسه قبل أن يتهم ما يقرأ .

والكاتب يتبع الأسلوب نفسه فى مناقشته لنظرية فايل ، ونقده إياها ؛ فهو يعجل له المذمة منذ الصفحات الأولى فى الكتاب ، ثم لا يفتأ يهمزه ، ويلمزه ويغمزه فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه لأدنى ملابسة ولغير ملابسة ، فرماه بالعنجهية واللامبالاة والسذاجة والسطحية والقصور والتسرع ، إلى آخر هذه القائمة ، حتى إنه لم يكد يترك عيبا ولا نقيصة خلقية وعلمية إلا جعل للرجل نصيبا منها . كل أولئكم يبدأ به الكاتب منذ الصفحة الرابعة والعشرين ، ثم ينتشر فى الكتاب كله . ثم إذا هو يؤخر عرضه ونقده المباشر والتفصيلى لنظرية فايل فلا يشرع فيه إلا مع بداية المئة الخامسة من صفحات الكتاب . هكذا أخر الكاتب ما هو واجب التقديم ، حتى يقبل القارىء على قراءة هذا الجانب المخصص لنقد نظرية فايل بعد أن تكون نفسه قد استيقنت أن فايل هذا كان إبليس العروض العربى ، ومصدر كل ما أصابه من شرور . بل إن الكاتب لم يقنع بالطعن على الرجل والنيل منه على امتداد مئات من الصفحات ، فاتبع الأسلوب نفسه فى الجانب الذى أمحضه لعرض نظرية فايل ونقضها ؛ إذ قدم لنقده هذا بمقدمة من جنس ما سلف ، تشبه نشيد الكورس فى المآسى اليونانية قبل رفع الستار ؛ قال أبوديب : « **إن عمل فايل سيناقش هنا لدوافع عدة ، أهمها أنه يدعى لنفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع فى الشعر العربى بفهم نظام الخليل** . . وهذه هى أولى المفارقات فى عمل فايل ؛ **فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل إلى نتائج خاصة** ، موحيا بأن المقدمة تقود إلى هذه النتائج ، **وأن نتائجه تعميمات ذاتية قاصرة ، تقوم على مغالطات وقفزات مفاجئة من فكرة إلى فكرة** ، دون أن يكون بينهما رابط سليم . وقبل أن تجلى هذه الخصيصة لعمله سنورد بالتفصيل نقاطا مهمة تظهر **أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة ، هى زاوية الدقة العلمية التاريخية** » (ص ٤٠١ - ٤٠٢) .

هكذا يكون على القارىء أن يأخذ جميع ما سوف يورد من ملاحظ نقدية مأخذ الحقائق المفروغ من صحتها ، خضوعا لتأثير الاستهواء وغسيل المخ ، دون أن يستبين حقيقتها ، ويمتحن درجة صدقها وسلامتها ؛ وهو ما يحاول أن يتمرد عليه بحثنا هذا ، وفاء للحقيقة وأداء للأمانة .

ثمة معيار يبدو لنا صادقا ودقيقا لإثبات اعتماد الكاتب على هذه الوسيلة الدعائية فى نقده لفايل بخاصة ، وفى عرضه لنظرته بوجه عام ؛ إذ تتجلى هذه الظاهرة واضحة مستعلنة فى هندسة الكتاب ومعماره ، مما يدخل الضيم على رصانته المنهجية . ذلك أنه من الطبعى والمألوف أن يحيل كاتب فى أثناء عرضه لبعض المسائل إلى مواضع أخرى من كتابه ، حيث يجد القارىء مزيدا من الشرح والتفسير لغامض ، أو تفصيلا لمجمل ، أو تقييدا لمطلق . بيد أن الذى

ليس طبعيا ولا مألوفا أن تكون جميع الإحالات التى هى من هذا الصنف فى الكتاب هى إلى ما يأتى ، لا إلى ما سلف ، من فصول الكتاب . كذلكم يصبح القارىء مقسم الفكر ، موزع العقل ، بين ما يراد أن يُحمل على قبوله من نتائج عاجلة ، ومقدمات آجلة لمّا يتح له الإحاطة والتسليم بها . بذا يكون منطوق الحكم مقدما على حيثياته ومنقطعا عنها . والإذعان القارىء للحكم هنا مطلوب ؛ ثقة منه فى وعد الكاتب الآجل بأن كل شىء سوف يكون على ما يرام فيما بعد ، وأن هذه الأحكام ، وإن سبقت الآن دون دليل ، فإن فيما يلى من فصول الكتاب شفاء للغليل . وها نحن أولاء نسوق أمثلة لهذه الظاهرة لم نقصد فيها الحصر ، لكنها ذات دلالة قطعية على صدق دعوانا :

- فى ص ١٠٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٥
- فى ص ١١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٨
- فى ص ١١٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٨٦
- فى ص ١١٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٥٣ وما بعدها
- فى ص ١١٩ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٤١ وما بعدها
- فى ص ١٣٢ إحالة إلى ما سيرد فى ص ١٩٥ - ١٩٨
- فى ص ٢١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٦٣
- فى ص ٢٢٣ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٠٣ - ٣٢٠
- فى ص ٣٧٤ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٠١
- فى ص ٣٨٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٣٢ - ٤٣٣ . . . هكذا وهلم جرا .

ثم إن ثمة مظهرا آخر يتجلى فيه هذا المنحى بأجلى صورة . فالكاتب يقيم كتابه كله على أساسين أحدهما القول بفرضية النبر . وهو يدافع عن هذه الفرضية دفاعا حارا منذ الصفحات الأولى لكتابه ، مؤكدا أنها مفتاح خزائن الأسرار فى إيقاع الشعر العربى ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، وينفق فى ذلك مئات الصفحات . ثم إذا هو يَفْجأ القارىء - بل أكاد أقول - يفجعه - بطرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بهذه الفرضية فى بدايات المئة الرابعة من صفحات كتابه ، حتى لكأنه قد اذكر هذه الأسئلة بعد أُمّة فيقول أبوديب (٣٠٣ - ٣٠٤) : « ثمة سؤال أساسى : كيف تتحدد مواقع النبر فى الشعر ، خصوصا النبر الذى لا تفرضه اللغة ذاتها ؟ » ، ثم يقول من بعد (ص ٣٠٤) : « ثمة سؤال أساسى آخر : هل نخلق نموذج النبر الشعرى ؟ أى هل يوفر النبر القالبى - تفريقا له من النبر اللغوى المفروض فرضا - بحرية مطلقة أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية وخصائصها الكمية » . هذان السؤالان الأساسيان يطرحهما الكاتب كما ذكرنا فى بدايات المئة الرابعة من الصفحات ، مع أن إقامة الدليل على صدق فرضية النبر ، وتحليل الإيقاع الشعرى على أساس من نماذجه المفترضة ، لا يصح ولا يجوز إلا بعد تقديم إجابة علمية دقيقة مقنعة عن هذين السؤالين اللذين وصفتهما عبارة الكاتب بأنهما أساسيان . فكيف يمكن التسليم بصحة النظام الجديد واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل تسليما لا يقوم على أساس ؟ بل إن القضية تصبح خاسرة بالكلية حين يطالعنا الكاتب فى هذا الموضع المتأخر (ص ٣٢٧ - ٣٢٨) بإقرار صريح منه باستحالة العثور على جوابات قاطعة لمثل هذه المسائل ، فيقول : « من المستحيل فى هذه المرحلة (قلت : تأمل قوله : « فى هذه المرحلة » أى فى ص ٣٢٧ من الكتاب) إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التى تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعا أوليا (قلت : تأمل قوله : « انطباعا أوليا) قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربى حتى ضمن نظام الخليل لا يستند أى أهمية لاختلاف كم المقاطع الطويلة . . . » . إن الكاتب ليطرح فى ص ٣٢٧ ما يسميه هو بعبارته « سؤالا جذريا » ، هو : « ما هى العلاقة بين الكم والنبر فى إيقاع الشعر العربى ؟» ثم يقرر أن « العلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر (قلت : تأمل مرة أخرى قوله : « يستحيل » وقوله : « فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر ») أن نحدد بدرجة عالية من الثقة والدقة » . قلت : فمتى إذن يكون ذلك ممكنا وقد أوشك الكتاب على نهايته ؟ وفيم كنا من قبل على امتداد مئات ثلاث من الصفحات ؟) .

هكذا بدأت أحكام الكاتب وتحليلاته وآراؤه طموحة واثقة حاسمة ، وها هى ذى تنتهى على ما هى عليه من التردد والتواضع والتطامن ، ولكن بعد أن يحصل للقارىء ما أريد به من غسيل مخه ، وحمله على الإذعان للبديل الجديد قبل أن يقام على صحته دليل أو برهان .

٤ ـ تحريف الكلم :

أما تحريف الكلم من بعد مواضعه فى الحجاج العلمى فحسبك به من جناية على الحقيقة يقشعر لهولها العقل . ولقد كان لهذا الأمر نصيب من كلام أبو ديب فيما طعن به على فايل . وفيما يأتى أمثلة ثلاثة نوردها تدليلا على صواب ما ندعيه .

(١) حول نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل :

قال أبو ديب :

> « ينسب فايل البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، وهذا خطأ واضح ؛ فالمتدارك ليس بحرا خليليا ، وإن كان فى دائرة المتقارب بحر له التركيب نفسه ، سماه الخليل مهملا . وقد يبدو هذا النقد جزئيا قليل الأهمية ، لكن تحليل هذه النقطة بدقة تكفى فى رأى هذا الكاتب (يعنى نفسه) لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الإخفاق » (ص ٤٠٣) .

وأول ما ينبغى إيراده على قول أبى ديب أنه لم يذكر من نصوص فايل ما يؤيد هذه الدعوى . ولقد جهدت جهدى لأستخرج من مقالة فايل ما يؤيد زعمه فلم أظفر بطائل ، بل وجدت الرجل يقول قولا يحسن إيراده بنصه الإنجليزى :

> " His theory was supplemented in its details by later Arabic prosodists, but these additions made no difference to the basic conception. Even today, the 16 Arabic metres are still given in the very order in which Al—Khalil gives them, because it is only in this order that they can be united in the graphic presentation of the five metric circles". (p. 669).

وترجمة هذا النص إلى العربية :

« إن الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريته فى التفصيلات . غير أن إضافتهم لم تغير شيئا من التصور الأساسى ، فما تزال البحور العربية الستة عشر إلى يومنا هذا يجرى تقديمها فى النسق نفسه الذى يعطيه إياها الخليل . ذلك أن هذا النسق وحده هو الذى يمكن به توحيد هذه البحور ، وعرضها مصورة فى شكل الدوائر الوزنية الخمس » .

هذا هو نص فايل ، وتلكم هى دعوى أبى ديب ، وذلكم مثل من نهجه الغريب فى تحريف الكلم . وقد أراد أن يظهر فايل ـ وهو العلم المرموق ـ جاهلا بحقيقة لا تعزب عن علم صغار التلاميذ من شداة العروض . وهيهات أن يسوغ ذلك لعاقل حتى يبيض القار ـ كما تقول العرب . فليتأمل القارىء المنصف كلام الرجلين ؛ فأين تراه يجد عند فايل نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، بمعنى أنه المخترع لها جميعها ؟ وأين يجد فى قوله هذا افتئاتا على الحقيقة أو مجافاة لها ؟ وكيف يعد أبو ديب عمل فايل قاصرا بهذه النسبة المدعاة « من زاوية الدقة العلمية التاريخية » ـ أو كما قال ؟ وكيف يرتب أبوديب على هذا قولا يبوح فيه بهاجسه الكاسح الذى لا يفتأ يقلقه ، إذ يرى ملاحظته هذه « كافية لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الاخفاق » . (ص ٤٠٣) .

(٢) حول العلل والأوتاد فى الضرب والعروض :

وأخرى ، قال أبو ديب : « ويقول فايل أيضا : إن العلل تغير (alter) الوتد فى الوحدة النهائية فى كل من الشطرين . وهذا ليس تحديدا دقيقا ؛ لأن العلة قد تؤدى إلى زوال الوتد نهائيا (حسب النظام الخليل) (الأحذ والأصلم) (ص ٤٠٨) . أما فايل فقد عالج هذا الأمر فى النصين التاليين :

a) "The ilal alter the watid in each of the last feet of the two hemistiches as well as in their sababs."
b) "The ilal (which change the last Feet of the two hemistiches) fall into two groups, according to whether they arise out of an addition (ziyada) or an omission (naks). (p. 671).

وترجمة النصين إلى العربية يمكن أن تكون على النحو التالى :

(أ) العلل تغير الوتد فى كل تفعيلة من التفعيلات النهائية لشطرى البيت ، كما تغير الأسباب فى هذه التفعيلات .
(ب) تنقسم العلل (التى تغير التفعيلة الأخيرة فى الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص .

ثم ضرب فايل مثلا للزيادة « التذييل » ، وأمثلة للنقص « الحذف » و« القطف » و« الحذذ » . وقد ذكر « الحذذ » الذى أورده أبوديب فى ملحظه ، مستدركا عليه ، نصا وعده من مظاهر التغيير بالنقص ، وعرفه كما عرفه العروضيون بأنه « حذف الوتد المجموع كله (كما فى متفاعلن التى تئول إلى متفا (= فعلن) » (p. 671) .
وواضح من ذلك أن كلمة « تغير » change / alter تشمل عند فايل التغيير بالزيادة والنقص ، ، فليس فى هذا القول ما يوجب وصمه بعدم الدقة أو الأخذ بتلابيب قائله ، على نحو ما فعل أبوديب .

(٣) هل قال فايل
بأن كل بحور الشعر العربى ثمانية التفعيلات ؟

وأما ثالثة الأثافى ففيما يلى نبؤها :

قال أبوديب :

« ينسب فايل إلى الخليل رأيا عجبا هو أن : « كل بحر يتشكل (يأتى إلى الوجود) بتكرار ٨ أقدام (تفعيلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوال محددين فى البحور كلها » . قال أبوديب : « ومن الواضح أن هذا ليس صحيحا ؛ فالخليل فى دوائره وفى إشاراته للأشكال الشعرية للبحور يحدد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تفعيلات فى كل شطر ، أى من ست تفعيلات فى البيت . وليس فى بحور الخليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثمانى وحدات ، هى : الطويل / المديد / البسيط / المتقارب . وبإدخال المهملات فى الإحصاء يكون عدد البحور الثمانية سبعة ، وتكون نسبتها إلى البحور السداسية (فى الدوائر) (٢٢/٧) ، أى أقل من ٣٢٪ فكيف يجيز فايل إطلاق هذا الحكم على عمل الخليل ؟ والأمر واضح لا يدعو إلى عناء التحليل » . (ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨) .

وأصارح للقارىء أننى قلت لنفسى لدى قراءتى لهذه الفقرة من كلام أبى ديب « لو أن فايل حقا قال ما قيل ، فقد كان الأجدر به أن يبحث لنفسه عن صناعة أخرى غير صناعة العروض » فغلبة البحور السداسية على البحور الثمانية هو من المعلوم من أمور العروض بالضرورة ، وإنكاره أو الغلط فيه الحادُّ فى علم العروض . ولقد عجبت لرجل يكون من العلم بالعروض ومسائله فى هذه المنزلة الدنيا ، ثم يفزع إليه محرر دائرة المعارف الإسلامية ليكتب مقالها عن العروض . ولم يكن بد من الرجوع إلى أصل كلامه ، إبراء للذمة ، وجلاء للشبهة ، وإذا فايل يقول فى هذا المقام ما نصه :

"According to him, every metre comes into being by the repetition of 8 rhythmic feet, which recur in definite distribution and sequence in all metres. The term applied to these Feet is جزء (Pl أجزاء) In. accordance with the common Practice of Arabic grammarians, he represents each of these 8 "parts" by a mnemonic word, derived From The Root ف ع ل Of these eight mnemonics, consists of five consonants each, namely:

فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن وفاعلن وفعولن مفعولات
ومتفاعلن ومفاعلتن .
The following table of five metric circles will clarify how the 16 metres are made up of these 8 feet" (p. 669).

وحين يقرأ قارىء النص السابق سيتبين له بالقطع ما تبين لى . وياهول ما تبين ! فأبو ديب نقل النص محرفا بالنقص . وشوه سياق الكلام ليستنبط منه أن فايل يقول بأن جميع البحور العربية ثمانية التفعيلات ، وما إلى ذلك قصد فايل ، بل حديثه - كما هو واضح من النص - عن الأجزاء الثمانية التى تتضمنها دوائر الخليل الخمس بلا زيادة أو نقص ؛ ومن ثم تتشكل منها كل البحور العربية . ولا صلة ألبتة بين ما جاء فى نص فايل وتقسيم البحور إلى سداسية وثمانية . فهل لهذا الحديث الطريف من تأويل ؟

من البدهى أنه لا يمكن رجع هذا الخطأ إلى عدم فقه الكاتب بالإنجليزية ، فهو من الفقه بها بالمكانة التى نعلم . ولا يمكن رجعه إلى السهو والتسرع ؛ فهو يقيم نقده اللاذع لفايل فى غير موضع على أساس من وصمه بالتسرع والغفلة ، وعدم الحرص والدقة ، وما أجدره هو أن يعافى نفسه مما وصم به غيره .

أما سبق الإصرار فواضح جلى فى كل ما كتبه عن فايل . وكأن أبو ديب أخذ على نفسه أن يقذف الرجل بأكبر قدر ممكن من الأوحال عسى أن يلزق به منه شىء . على أن أبو ديب نفى عن نفسه احتمال الخطأ والسهو والغفلة فيما يتصل بنقده لعمل فايل نفيا قاطعا صريحا حين قال فى معرض ثنائه على شكرى عياد : « **لقد فتح عياد أمامى مدى جديدا لم أكن قد تنبهت لأهميته ، وبرغم أننى كنت قد قرأت بحث فايل (Weil) بعناية ، هو مدى النبر ودوره فى الشعر العربى** » (ص ٨) . فهل هذه هى ثمرة القراءة بعناية ؟

تلكم أمثلة ثلاثة لاغير لتحريف الكلم فى مقالة فايل ، نحاول بإماطة اللثام عنها أن ننصف الرجل ؛ وما أشد حاجته للإنصاف فى مقامنا هذا .

٥ ـ المغالطة فى الحقائق :

المغالطة ضربان : مغالطة فى الحقائق ، ومغالطة فى الاستدلال ؛ وقلما يرد الضربان أحدهما أو كلاهما دون أن يصحبه تحريف للكلم عن مواضعه . لكن المغالطات فى كتاب أبو ديب من التنوع والكثرة بحيث يحسن أن يفرد لها فى بحثنا هذا جانب خاص .

وأما المغالطة فى الحقائق فنعنى بها بناء النقد على أساس من حجب بعض الحقائق أو تحريفها ، حيث يكون مطلق إظهارها ، أو إظهارها على وجهها ، حريًّا أن يؤدى إلى انتقاض النقد . ويقع تحت هذا الضرب فى كتاب أبوديب عدد غير قليل من الملاحظ النقدية ؛ وهذه أمثلة منها :

(١) القول فى تأصيل مصطلح العروض :

قال أبو ديب :

« **لقد اقترحت تفسيرات عدة لهذا المصطلح ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب القائل إن علم الأوزان سمى العروض ، لأن الشعر يعرض عليه . لكن بعض المستشرقين على عاداتهم فى رؤية الجمل والخيمة فى كل ما تتفس به العرب أكدوا أن العروض اسم للناقة ، أو أنها مستمدة من الخيمة ، متبعين رأيا أبداه أحد النحاة على سبيل الاجتهاد لا أكثر** » (ص ٢٦) .

ولم يكن الكاتب على جارى عادته ليفلت فايل ، فقد عرج عليه قائلاً :

« **من المدهش أن أحدهم ، فايل ، الذى ينصب نفسه حكماً قاطعاً فى كل ما يتعلق بإيقاع الشعر العربى ، لم يلق بالا إلى التفسير العربى المجمع عليه ، بل تبنى ما تبناه مستشرق آخر هو لين ، دون مبرر علمى إطلاقاً** » (ص ٢٦) . وجريمة فايل عند أبو ديب هنا هى أنه « **فى اندفاعه لا يكلف نفسه مشقة البحث والتدقيق ليتحقق من سلامة أسس التفسير الذى تبناه ، بل يكتفى بالاقتباس من مستشرق آخر ، كأن القول الفصل فى ما يخص الثقافة العربية لابد أن يصدر من مستشرق ؛ فهو أولاً يعرض عن التفسير العربى المتقبل إعراضاً تاماً دون تمحيص له ، ثم يحجم عن العودة إلى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله عن المعنى المحسوس لكلمة « عروض » أمر سليم . ولو فعل لاكتشف أن « العروض » لا تعنى العمود الذى يسند الخيمة من وسطها** » . (ص ٢٦ - ٢٧) .

وأبو ديب لا يترك لفايل حرية اختيار المعجم الذى يرجع إليه ، بل يرى « **أن القول الفصل فى ذلك لا ينبغى أن يأتى من أى معجم للغة كان ، بل ينبغى أن يأتى من أقدم المعاجم ، من المعجم الذى صنعه مؤسس علم العروض نفسه ، الخليل بن أحمد . لقد ترك لنا الخليل كتاب العين ، وترك لنا فيه تحديده هو لمعنى كلمة « عروض » ، كما سمعها تستخدم ، وكما ألفها** » (ص ٢٧) .

ويبنى أبو ديب على ما سبق « **أن ما ينسبه لين وفايل إلى العروض ، واشتقاقهما للكلمة خاطىء حتى لو عرف العرب « العروض » بالمعنى الذى يذكرانه ، فلا قيمة لذلك ؛ لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى** » (ص ٢٨) .

هذا كلام يبدو معقولا ، ولكن :

لقد حاول الكاتب أن يحجب عن قارئه ـــ فى سياق النص ـــ حقيقة جوهرية هى أن تاريخ أقدم نشر للجزء الأول من كتاب العين (بتحقيق عبد الله درويش) هو ١٩٦٧ . وهذه الطبعة هى التى رجع إليها أبو ديب ، وأخذ عنها جميع نقوله . وقبلها كان كتاب العين مستكنا فى خزائن المخطوطات ، غير متاح للقراءة العامة . إذا استحضرنا ذلك ، وعلمنا أن تاريخ ظهور مقالة فايل الثانية هو ١٩٦٠ ، تبين لنا أن أبو ديب يعير فايل بعدم رجوعه إلى كتاب كان فى حكم المعدوم . إن أبو ديب يورد تفسير كلمة العروض كما وردت فى كتاب العين طبعة ١٩٦٧ ، وما كان ممكنا لفايل أن يطلع عليها فيما قبل ١٩٦٠ ، ثم يثنى بقوله الذى ينضح قسوة وظلماً وتجاهلاً

للحقائق : « هذا هو التفسير الذى لم يلق إليه فايل بالا ، مع أنه تفسير خالق العلم وخالق المصطلح . أثمة درجة أكبر من اللا مبالاة والعنجهية » (ص ٢٧) . وقياساً على صرخة أبو ديب المتسائلة تراه يحق لنا أن نطرح عليه بكل الصدق سؤالاً يقول : « أثمة درجة أكبر من التعسف والتحامل ؟ » .

على أن رجع الأصل فى مصطلح « العروض » إلى عروض الخيمة أو بيت الشعر ليس ذنباً يؤخذ به لين وفايل . ورؤية الجمل والخيمة ، فى كل ما تنفس به العرب ، ليس من جانبها افتتاناً ولا تجنياً ، وليس فى حق العرب عاراً وشناراً . وأبو ديب نفسه يقرر أن هذا المصطلح اقترحت له تفسيرات عدة ، وإن سارع فناقض نفسه خصيصاً من أجل الهجوم على فايل ، متهماً إياه بأنه لم يلق بالا للتفسير العربى المجمع عليه . ولا أدرى كيف يستقيم حصول الإجماع مع وجود اقتراحات بتفسيرات عدة ؟ وإذا كان أحد هذه التفسيرات هو فى نظر الكاتب أكثرها دلالة ، وكان أفعل التفضيل هنا على بابه ــ فمعنى ذلك أن التفسيرات الأخرى ليست عارية من الدلالة . وكذلك يقر أبو ديب بأن فايل ولين كان كلاهما فى ما أخذ به متبعاً وليس بمبتدع . وقد رجح هذا الاختيار عندهما ــ فيما نحسب ــ أن أكثر مصطلحات العروض ذات صلة مباشرة بالجمل والخيمة ؛ وحسبك بمصطلح « البيت » نفسه ، ومصطلحات أخرى كثيرة ، كالإقواء والإكفاء والسناد والأسباب والأوتاد والمصراع .

هذا ، وإن استدلال أبو ديب بعدم ورود هذا المعنى فى كتاب العين على نفى علم الخليل به لا يسلم له ؛ إذ يلزم ــ أولاً ــ لصحة هذا الاستدلال أن يحرر الكاتب تاريخ تأليف كتاب العين وتاريخ اختراع الخليل لعلم العروض ، ليستبين السابق من اللاحق . أما وثمة احتمال وارد أن يكون تأليف كتاب العين سابقاً ، فإن الاحتمال ــ كما يقول الأصوليون ــ يسقط الاستدلال . كذلك يلزم لصحة هذا الاستدلال أن يكون الخليل قد جاءه العلم باللغة جملة واحدة لدى بلوغه سن التمييز والطلب ، وأنه أمضى سائر عمره بعد ذلك لا يستفيد طريفا . ويلزم لصحة الاستدلال ، ثالثا ، أن يكون على علم يقينى بأن مخطوط كتاب العين قد بلغنا كاملاً لم يخرم منه حرف ، ولم يعتره تحريف أو تبديل أو سقط . هذا إذا ضربنا صفحاً عن كل ما أثير من شكوك حول صحة نسبة كتاب العين كله أو بعضه إلى الخليل ، وهى نسبة كانت موضع خلاف بين أهل العلم فى القديم والحديث . أما وهذه المحاولات قائمة تطل برأسها فإن السماحة والتماس العذر هما أولى بالتغليب . والخطأ فى العفو خير عند الله والناس من الخطأ فى العقوبة . فانظر كيف سارع الكاتب إلى القدح فى الرجل ووصمه بالاندفاع والغرور ، وبأكبر درجات اللا مبالاة والعنجهية ، لاجتهاد ساقه فى مسألة خلافية ظنية ، وكان فيه متبعاً وليس بمبتدع ، ومع ما هو ثابت يقينا من أن عدم اطلاعه على كتاب العين لم يكن عن إحجام أو إهمال .

(٢) فرق ما بين مقالة فايل وكتاب أبى ديب :

ينبه أبو ديب إلى أن مناقشته لتفسير فايل لعمل الخليل « مبنية على تحليل دراسة فايل القصيرة نسبياً ، التى كتبها فى دائرة المعارف الإسلامية (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة ، تحت عنوان « عروض » (ص ٢٤) ، كما يذكر أن فايل نشر كتاباً مستقلاً عن العروض العربى يبدو أنه عرض فيه آراءه بإسهاب . والكتاب بالألمانية ، مما حال بينه وبين الاطلاع عليه . ونظراً لأن الكتاب صدر فى عام ١٩٥٨ ، فى حين صدرت المقالة عام ١٩٦٠ ، فهو يرجح أن تكون المقالة تمثيلاً صحيحاً لآراء فايل ؛ فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج ثم لم يذكرها فى المقالة (ص ٢٤ - ٢٥) . قال أبو ديب « لكننى رغم ذلك أؤكد أن النقد الذى أوجهه إلى عمله يقتصر على ما ورد فى المقالة . وإذا كان الكتاب نفسه يحوى نقاطاً لا ينطبق عليها نقدى ، أو تظهر خطأً تفسيرى ، فمن الطبيعى أن أعتبر ما أقوله عن هذه النقاط قاصراً بل لاغيا » (كذا قال : « لاغيا » وهى صيغة لا عربية لها إلا إذا أرادها من اللغو لا من الإلغاء) .

ذلكم احتياط مشكور من الكاتب يحسب أنه قد أبرأ به ذمته . بيد أنه ــ فى رأينا ــ لا يرفع عنه إصر ما كان منه . وليس كون الكتاب فى الألمانية بمانع إياه من أن يستعين عارفاً بها ، مادام قد عقد النية على الإرصاد للرجل ، وعلى دك معاقله دكا لا يعرف رحمة ، ولا يقيل عثرة ، ولا يلتمس عذرا . ويبدو أن مثار النقع فى الكتاب أريد به أن يحجب حقيقة لا ينبغى أن تتوارى بالحجاب ، هى أن أبو ديب إنما يناقش مقالة فى دائرة معارف . وهذا النوع من المقالات له مواصفات خاصة ؛ فالمخاطب المقصود هو أصالةً من غير أهل الاختصاص الدقيق . وكاتب المقالة حينئذ مطالب بأن يحقق ، جهد طاقته ، التوازن بين دقة المحتوى وبساطة العرض فى حيز محدود من الصفحات ، لا يسمح باستطراد أو تفصيل ، اكتفاء بما يلحق بها من قائمة للمصادر والمراجع ، فيها الغناء لمن شاء تفصيلاً . وإذن فليس من القسط والنصفة فى شىء أن يتولى كاتب شرح أفكاره وآرائه وتفنيد كلام مخالفيه فى مساحة تجاوز المئات الخمس من الصفحات ، على حين تقع مقالة فايل فى صفحات عشر ، أمحض منها ما يزيد على سبع صفحات لإيراد حقائق ومعلومات تاريخية عامة عن العروض ، خوطب بها غير أهل الاختصاص الدقيق . أما فرضية النبر التى هيجت عليه أعشاش الزنابير فلم تشغل من مقاله إلا ما يقل عن ثلاث صفحات . ومن ثم لا يمكن أن تكون هذه المقالة تمثيلاً صحيحاً لما جاء بكتاب فايل ، حتى وإن كان من المستبعد ــ كما يقول أبو ديب ــ أن يكون فايل قد وصل إلى نتائج مهمة فى الكتاب ، ثم لم يذكرها فى المقالة ؛ إذ إن العبرة ليست بالنتائج وحدها ، بل بالمعطيات والمادة المجموعة ، والتحليل والمناقشة ، مما لا يمكن توافره فى صفحات ثلاث أو أقل .

ثمة حقيقة أخرى ينبغى إضافتها هنا ، تتصل بمفارقة عمل فايل للعمل الذى قام به أبو ديب ، هى أن فايل لا يقدم فى مقالته بديلاً على نحو ما أعلن أبو ديب ، ولكنه يقدم تفسيراً لدوائر الخليل ، من حيث إنه استبعد أن يكون الخليل قد وضعها للتفاكه والمتاع ، وأنه لابد له من غاية كان يتغياها بوضع هذه الدوائر . وإذن ، فهو لا ينقد نظام الخليل ، ولا يستبدل به غيره ، بل يفسره ويظهر العوامل المستكنة وراءه ، والدوافع الحافزة إلى وضعه . وهكذا تتسع المفارقة بين علمى الرجلين من حيث الحجم والمقام ونوع المخاطب وطبيعة المعالجة ؛ وهى فروق جوهرية جرى تغييبها فى ألفاف من براعة اللدد ومهارات الصياغة ، لكن وضعها فى الحسبان يوشك أن ينقض أكثر ما وجه إلى فايل من ملاحظ . وفيما يلى أمثلة لذلكم وبيان .

(٣) مسألة لزوم العلة :

قال أبو ديب :

« يقول فايل إن العلل لجذرية تأثيرها الإيقاعي يجب أن تظهر لا عرضاً بل بانتظام وبالشكل نفسه ، وفي الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة ــ وهذا تحديد تنقصه الدقة ــ فمن العلل ما يظهر ابتداء (أول البيت) ؛ وهو غير لازم (الخرم والخزم) ، والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب » (ص ٤٠٨) .

كذا يقول أبو ديب : أما فايل فيوضح حدود مهمته فيقول ما نصه : « لا يتسع المجال هنا لإيراد قائمة مفصلة بجميع الزحافات والعلل . (قارن لمزيد من التفصيل المختصرات العربية في علم العروض) . وحاصل هذا أن فايل ذكر القاعدة وأحال في أمر الاستثناء على المصادر العروضية . فهل كان مطلوباً منه أن يكتب متنا في العروض ؟ وهل هذه مهمة مقالة تشغل حيزا محدوداً في دائرة للمعارف ؟

(٤) فايل ودوائر الخليل :

يقول فايل في مقالته ما نصه :

« لقد قام كاتب هذه المقالة (يعني نفسه) بتحليل جميع الأجزاء التي يتشكل منها نظام الخليل ، ليمكن التوصل بذلك إلى الجوهر الحقيقي لنظرية الدوائر » .

تلكم هي الغاية التي رسمها فايل لنفسه ، والحدود التي حدها لمهمته ، وهي تحليل الأجزاء الثمانية التي تكون دوائر الخليل ، وتفسير نظام الدوائر لكشف العلة وراء توزيع الأجزاء والبحور في الدوائر على هذا النحو المخصوص . وإذن فهو يفسر نظام الخليل ــ كما ذكرنا من قبل ــ ولا ينقده ولا يستبدل به غيره ، كما أنه يدرس نظام العروض العربي وليس الشعر العربي . ومن ثم خلت مقالته تماماً من أي شاهد شعري . وعلى كل من يتعرض لمقالته بالشرح أو النقد أن يحاكمها إلى هذه الغاية ، لا يتعداها إلى غيرها .

وعلى الرغم من وضوح هذه الغاية من كلام فايل وضوحاً ليس معه شبهة ، نجد عند أبي ديب هذا النص العجيب الذي يجعل من الغاية التي حددها فايل لنفسه تهمة يحاكمه بها ؛ فهو ــ في رأيه ــ متعلق بنظام الخليل تعلقاً أوقعه في المآزق ، وأسلمه إلى حال من انعدام الوعي . قال أبو ديب : « إنه (يعني فايل) يتعلق بالنظام المثالي النظري الذي طوره الخليل . ووقع فايل بسبب ذلك كله في مأزق لم يدرك أبعاده (قلت : أي مأزق يريد ؟ لست أدري) . أول بعد لهذا المأزق أنه يوجه نقدا لدوائر الخليل على أساس أن معطياتها تفارق المعطيات الشعرية بحدة . (قلت : أشهد أن فايل لم يذكر ذلك على أنه نقد موجه لنظام الخليل ، بل ذكره في معرض الوصف والتسجيل ، تمهيدا لما سيقوم به من تحليل وتعليل) لكنه دون وعي منه (قلت : كذا ، وكأن الرجل قد تخبّطه الشيطان من المس) يبني أسس عمله كله على هذه الدوائر (قلت : وهل قال فايل شيئاً غير ذلك ؟ فكيف يكون هذا دون وعي منه) دون أن يتحول عنها إلى الشعر نفسه (قلت : نعم ، فهو يفسر لنظام الدوائر وليس لأحد أن يلزمه بما لم يلزم به نفسه) . (ص ٤٠١) .

وبعد ، فهذا نص عجيب من أبي ديب قل أن يوجد له نظير في التجني . إن فايل يعلن أن مهمته هي تفسير نظام الدوائر فيتهم بأنه متعلق بنظام الدوائر ؛ وهو يسجل في أثناء تفسيره مفارقة الأشكال الدوائرية للأشكال المستعملة ، مما هو معلوم للناس كافة ، فيقال إنه ذكر ذلك ناقداً فورط نفسه ووقع في مأزق دون وعي منه .

وهو إذ يواصل تفسيره لنظام الدوائر يتهم بأنه يبني عمله كله على هذه الدوائر وكأن فايل أراد أن يطرح بديلا جذرياً لنظام الخليل فلم يوفق كما أراد غيره .

ألم أقل إنه نص عجيب ؟

وجدير بالتنوية أن المفارقة الكائنة بين الشكل الدائري للبحر والشكل المستخدم كانت هي المجال المفضل لأبو ديب ، حتى يظهر فايل بصورة المتناقض الجاهل بأوليات العروض . وتتلخص قواعد هذه اللعبة الطريفة لمن يتأملها في ما يلي :

حيث توجد المفارقة ، ويكون كلام فايل ومناقشته مسلطة على الشكل الدائري بحكم مارسمه لمقالته من غاية ، يحاول أبو ديب أن يستغل المفارقة وينقض عليه في مناقشته باستحضار الشكل الشعري المستعمل . وثمة عشرات الأمثلة على ذلك ، نسوق منها ــ على سبيل الإيضاح ــ المثال التالي :

قال أبو ديب : « يقول فايل إن هناك سبعة بحور بسيطة يمكن تركيبها نظرياً (قلت : لاحظ قول فايل : « نظريا ») من تكرار تفعيلات سبع بشكلها التام ، و أن هذه البحور السبعة مطلقة في اتحادها(completely indetical) بالبحور السبعة (الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك) التي استعملها الشعراء القدامى » . قال أبو ديب : « وفي هذا القول من الخطأ ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل ، لا بدقته فقط ؛ فالوافر لا يتألف في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء القدامى) من تكرار التفعيلة مفاعلتن ، وشكله الدوائري يختلف عن شكله الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (فعولن) (قلت : لاحظ إلحاح أبي ديب على « الشكل الشعري ») . « وتسرع فايل في إطلاق الحكم بدافع من الحماسة لإظهار صحة تفسيره شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق » (ص ٤٠٩) . (قلت : كذا يتجاهل الكاتب تقييد فايل للمناقشة بأنها على المستوى النظري . ثم إذا هو يذكر مفارقة تفعيلتي الضرب والعروض في الوافر المستخدم لشكلها في الدائرة ، وكأنه يكشف سراً لم يتح فض مغاليقه وكشف خبيئه إلا له) .

هذا ، ويطول بنا المقام لو ذهبنا إلى استعراض جميع الأمثلة مما يدخل تحت هذا الباب . لكن الجدير بالذكر هنا أن مناقشة فايل للأجزاء المكونة لنظام الدوائر بما يرد عليها من زحافات وعلل ، على الرغم من أنها تستمد مشروعيتها مما قصد إليه فايل ، كانت دائماً موضع السخرية من الكاتب ، « لما يتمتع به فايل من مقدرة باهرة على توهم التحولات الشبحية » (ص ٣٨٥) . ويستبين من ذلك أن

جميع أحكام أبو ديب وما بنى عليها من ملاحظ نقدية وسخرية فى هذه المسألة يقع باطلا لانفكاك الجهة ، فتأمل !

(٦) المغالطة فى الاستدلال :

تكاد تكون المغالطة هى الصبغة الغالبة على أكثر الأقيسة الاستدلالية التى يستخدمها أبو ديب فى جداله لسابقيه ــ ولا سيما فايل ــ وفى عرضه لفرضه الذى يقترحه . بيد أن البيان المفصل لهذا الأمر قد يتقاضانا الدخول إلى جوهر الفرض المقترح ، وإبداء الرأى فى ما قام عليه من أسس ومقولات عروضية و « لسانية » (!!) ، وفى مدى استحقاق هذا الفرض لأن يكون بديلا جذريا لعروض الخليل ، كما ورد فى عنوان الكتاب وتضاعيفه . وتلكم مناقشة تطول ، وهى موضوع لدراسة آتية لا ريب فيها بإذن الله . وحسبى هنا أن أوضح ما أعنيه بالمغالطة الاستدلالية ، وأن أستظهر أنواعها المختلفة ، ضاربا على ذلك من الأمثلة ما يوضحها ، ويبين عن جوهرها .

تقع المغالطة الاستدلالية عند أبو ديب فى حجاجه لفايل ، حين يعمد إلى ما يورده فايل من مقدمات صحيحة فيستخرج منها نتيجة فاسدة لا تلزم عنها بالضرورة ، ثم يجعل من هذه النتيجة الفاسدة مقدمة وأصلا يستخرج منه ما شاء من الملاحظ النقدية الموجهة إلى فايل ونظريته . أما مذهبه فى توليد النتيجة الفاسدة من المقدمات الصحيحة فقد جاء على ثلاثة أضرب :

(١) توليد منطقى . (٢) وتوليد رياضى . (٣) وتوليد لغوى .

وها هى ذى أمثلة ثلاثة نجتزىء بها عن الحصر والاستقصاء :

(١) التوليد المنطقى :
(عن النبر والزحاف والأوتاد والأسباب)

قال أبو ديب : « لعل النقطة التالية أن تظهر بجلاء أتم خطأ تفسير فايل . يفترض فايل أن الخليل ميز مواقع النبر بتسميتها أوتادا ، وقرر أن الزحاف لا يصيبها . ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصيبه الزحاف هو موقع للنبر » (ص ٤٣٠) .

وواضح أن هذا قياس فاسد ، وأن النتيجة التى استخرجها أبو ديب من مقدمات فايل الصحيحة لا تلزمه بحال . ولكنه أخذها وبنى عليها من الملاحظ والمغامز النقدية ما بنى . أما فساد القياس فمرده إلى أن فايل يقول مع العروضيين (فليس هذا قوله وحده) بأن الزحاف لا يصيب إلا الأسباب ؛ أى أنه إذا كان زحاف فإنه لا يقع إلا فى سبب ، ولا يلزم عن ذلك ألبتة أن كل سبب لابد أن يزاحف ، وأن ما لا يزاحف من الأسباب لابد أن يكون منبورا . وهذه المغالطة المنطقية لا تسلم لأبو ديب إلا إذا وجد فى مقدمات فايل مقدمة تقول : إن كل ما لا يزاحف من الأسباب فهو وتد ؛ وهيهات !

(٢) التوليد الرياضى :
(عن موقف فايل من نظام الخليل) :

نورد المثال الآتى فى معرض التدليل على استخدام التوليد الرياضى فى المغالطة الاستدلالية عند أبو ديب فى مناقشته لفايل :

قال أبو ديب : « يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل ، ويقرر أن الشرط الأساسى لنظامه النظرى هو تجميع المقاطع (Syllabls) المحايدة حول اللب الإيقاعى لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع . ويدعى فايل بتسرع مذهل أننا ضمن هذا الشرط لا نستطيع أن نشكل إلا التفعيلات الآتية . (قلت : تقرأ من الشمال) .

1 - ٧ ∠ × ر × ٧ ∠

2 - ٧ ∠ × ×

(فى الطباعة (٧ ∠ ٧) ولاشك أن هذا خطأ مطبعى)

3 -× × ٧ ∠ ر × ٧ ∠ ×

∠ ٧ ــ ٧ ٧ ر ــ ٧ ٧ ∠ ٧» (انتهى الاقتباس)

قال أبو ديب : « وما يقوله فايل هنا لا أساس له من الصحة ؛ فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنه ضمن الشرط المحدد يمكن أن ينتج عدد كبير من التفعيلات ، يلى بعضها مثلا لا استقصاء :

× ٧ ∠ × ×	٧ ∠ × × ×
٧ ٧ ∠ × ×	٧ ∠ ٧ × ×
٧ ٧ ∠ × ٧	٧ ∠ × ٧ ×
× × ٧ ∠ ٧	× × × ٧ ∠
٧ ٧ ٧ ∠ ٧	× ٧ × ٧ ∠
× ٧ ٧ ∠ ٧	٧ × ٧ ٧ ∠
× × ٧ ∠ ×	× × ٧ ٧ ∠

(انتهى الاقتباس من ص ٤١١) . ولنا عليه تعليق :

إن المغالطة تبدأ فيما سبق من كلام بتصوير مهمة فايل على غير ما حدده فايل لنفسه ؛ ذلك أن أبو ديب يتطوع من عند نفسه بتحديد لمهمة فايل ثم ينسبه إليه قائلا :

« يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل » . وأبو ديب يحاول أن يجعل من هذه الصياغة المموهة معادلاً لقول فايل « إن كاتب هذه المقالة (يعنى نفسه) قد قام بتحليل جميع الأجزاء المكونة لنظام الخليل بهدف التوصل إلى الجوهر الحقيقى لنظرية الدوائر » . P. 674 .

بيد أن الفارق بين العبارتين جد بعيد للمتأمل . إن فايل يريد أن يقول فى بساطة إنه يريد أن يفسر نظام الدوائر عند الخليل لا أن يركب نظاماً نظرياً من عند نفسه ، تتحد معطياته بمعطيات نظام الخليل . وينشأ عن الفارق بين الصياغتين أن كل مايورده فايل محدود بهذه الغاية ، لا يجاوزه إلى بناء نظام نظرى تجريدى يفتح الباب للاحتمالات الرياضية التى هى بطبيعتها لا تقف عند حد . وإذن ، فليس بصحيح قول أبو ديب :

« إن الشرط الأساسى لنظامه النظرى (يعنى نظام فايل) هو تجميع المقاطع المحايدة حول اللب الإيقاعى لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع » (ص ٤١١) . إن ما ذكره ليس هو الشرط الأساسى لنظام فايل ، ولكنه الشرط الأساسى لنظام الخليل كما فهمه فايل . وبهذا القيد ينبغى أن يفهم قول فايل « إنه لا يمكن أن تشتق من اللب الإيقاعى ٧ ــ أى أشكال غير ما ذكر ، أو أكثر مما ذكر » . (p. 675) . إنه لا يتحدث هنا عن احتمالات رياضية مفتوحة ، ولا عن قانون عام

يتنظم النظم العروضية فى ألسنة البشر كافة ، بل يفسر نظاماً عروضياً بعينه هو نظام الخليل ، فى لغة بعينها هى العربية

الغريب أن أبو ديب يدرك ذلك جيدا ، ويفصح عنه بعبارة قاطعة تقول : « وهذا التحديد) (يعنى الذى ذكره فايل) ينبع من استقراء ما قدمه الخليل فعلا . (قلت : سبحان الله ! وهل ادعى فايل لنفسه غير ذلك ؟) لكن أبا ديب يضيف للعبارة ذيلا يقول فيه : « وليس هناك من مبرر نظرى لاشتراط تألف الوحدة الصغرى من ثلاثة مقاطع » (قلت : وهذا من عند أبو ديب زيادة وفضول لا يحاسب عليها فايل) . ويستبين من ذلك كيف عمد الكاتب إلى وضع كلامه على أفواه مخالفيه ثم مؤاخذتهم بما وضعه على أفواههم من كلام .

(٣) التوليد اللغوى :

(عن النبر اللغوى وتفسير فايل)

بقى أن نضرب مثلا للمغالطة الاستدلالية باستخدام التوليد اللغوى . يدعى أبو ديب أن فايل أقام تفسيره على دراسة للنبر اللغوى . وقد ألزم فايل بدعواه هذه على جارى عادته ، ثم أورد على أساس من هذا الادعاء عدداً من المآخذ فى حق فايل وحق تفسيره ، استغرقت من كتابه ثمانى صفحات (ص ٤١٨ - ٤٢٥) ، على حين لا يجاوز نص فايل الذى اعتمد عليه فى دعواه اثنى عشر سطرا من قصار السطور (حيث تنقسم الصفحة فى دائرة المعارف إلى عمودين) . (p. 674) .

وليس بى الآن أن أفصّل القول فى هذه المسألة ؛ فلذلك مناسبة ستأتى ــ كما وعدت ــ فى قابل باذن الله . لكن الذى بى هو بيان وجه المغالطة فى الطريقة التى ادعى بها الكاتب على فايل أنه يقيم تفسيره لنظام الخليل على أساس من دراسة النبر اللغوى .

قال أبو ديب : «**يقول فايل إن الخليل استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته الوتد ــ سببية . ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التى يمكن أن تنطق بذاتها . والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبىء بشىء يتعلق بالنبر الواقع عليها . فالسببان (قَدْ ، لَكَ) لا يحملان نبرا خاصا بهما فى النثر ، بل يعدلان ذاتيهما تبعا للكلمات التى تسبقهما وتتلوهما : أما الوتدان (لَقَدْ ، وَقْتَ) فإنهما يحملان نبرا خاصا بهما ، يقع عليهما باتجاهين متعاكسين (ــ ٥ ، ــ ٥ ــ) (ص ٤٢١)** .

قال أبو ديب معلقا على عرضه لكلام فايل : «**يوحى فايل هنا بأنه يبنى تفسيره على دراسة للنبر اللغوى وخواص الكلمات ذاتها . فهو يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لَقَدْ) لها وظيفة نبرية محددة . والوظيفة النبرية ، أو بالأحرى الطبيعة النبرية ، فى نظره مطلقة ؛ أى أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت . وهذا كما يتجلى بسرعة هو أعمق أسس عمله جذرية . لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط . والكلمة شىء والوتد شىء اخر ، إلا أن فايل يخفق فى رؤية الفرق بينهما» (ص ٤٢٢)** .

والآن ، فلننظر أولا إلى قول أبى ديب « يوحى فايل هنا بأن . . . » . وإذن ، فالذى أقام عليه الكاتب نقدا استغرق ثمانى صفحات من كتابه إنما هو وحى استوحاه هو من كلام فايل ؛ ومن ثم فهو المسئول عنه وحده . والحق أن ما يسميه الكاتب وحيا ما هو إلا توهم ؛ ذلك أن فايل لم يزد على أن ردد ما يشيع فى المصنفات العروضية من التمثيل للأوتاد والأسباب والفواصل بكلمات من العربية ، من مثل جملتهم الشهيرة : لم أر على ظهر جبلن سمكتن . لكنه حاول أن يفسر هذا التمثيل نبريا لمعرفة موقع النبر على الأوتاد بما هى أوتاد ، وليس على هذه الكلمات بعينها . وحديث فايل من أوله إلى آخره ينصرف إلى نبر الأوتاد فى البحر ، لا إلى النبر اللغوى ، بدليل بسيط ومباشر ، هو أن مقالة فايل تخلو خلوا تاما من أى شاهد شعرى ، وأن مدار القول عنده هو على نظام الدوائر وحده ، وتفسير هذا النظام .

وهذا الأمر واضح وضوح الشمس فى نهار صيف قائظ .

لكن أبو ديب يستنبط بطريق الوحى (أى بالتوليد اللغوى السيمانتيكى) نتائج ذات خطر هى :

(أ) أن فايل يقيم تفسيره على أساس دراسة النبر اللغوى (قلت : ولست أدرى أين مكان هذه الدراسة فى مقالة فايل ؟) .

(ب) أن الطبيعة النبرية للكلمة التى ضرب بها المثل مطلقة .
(قلت : وفايل يثبت هذه الطبيعة النبرية المطلقة للوتد بوصفه وحدة وزنية لا للكلمة التى يستخدمها للتمثيل . كما أن هذه الطبيعة ثابتة عنده للوتد داخل النظام الدوائرى أصالة . وكل زحاف لابد لتفسيره نبريا من الرجوع إلى شكل البحر فى الدائرة) .

(جـ) أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت .
(قلت : وفى التعليق السابق رد كاف فى تفنيد هذه النتيجة ؛ إذ الطبيعة النبرية ثابتة للوتد لا للكلمة الفعلية ، بالشروط التى سلف بيانها) .

(د) أن هذا الأمر هو أعمق أسس عمله جذرية .
(قلت : لا أدرى ما يشير إليه الكاتب باسم الإشارة «هذا» ، وأى أمر يعنى ؟ وربما جاءت العبارة جهلة عن عمد) .

(هـ) أن فايل سرعان ما نسى تركيزه على الكلمة وصاغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط .
(قلت : يستبين مما سبق أنه لم يكن ثمة تركيز على الكلمة ولا نسيان لها . ودور الوتد وحده هو المقصد والأساس) .

وهكذا يتجلى لنا ما فى الاستدلال السابق وغيره من مغالطة ، على الرغم من أن فايل نص بعبارة قطعية الدلالة على أنه إنما أراد النبر الشعرى لا اللغوى ، وأن هذا النبر الشعرى فى تصوره قد استيقظ نظر الخليل لدى سماعه للشعر منشدا ، فقام بتدوينه وتقعيده فى صورة الدوائر الخمس (P.674) .

وإذ يتبين لنا ما تبين ، ندرك أى ظلم حاق بفايل على يد أبى ديب ، وأى هرم هش من المطاعن والمآخذ رتبه الكاتب على المغالطات وتحريف الكلم من بعد مواضعه ، وأى نمط من المناقشة جاوز فيه الكاتب تخطئة الرأى المخالف ونقده إلى الإمساك بتلابيب صاحبه ، ونعته بما لا يرضى من القول ، على نحو هبط بالحجاج العلمى فى كثير من الأحيان إلى صريح السباب .

وإذا كان ذلكم لا يجوز لكاتب وإن كان على محجة الصواب ، فكيف به والصواب منه بعيد بعيد .

كلمة خاتمة :

أقول قولى هذا لا لأنفى عن تفسير فايل كل خطأ ، أو أبرئه من كل نقص ، فالحق أن فيه من الهنوات وتجاوزات العبارة ما مهد السبيل لأبو ديب حتى يفعل به ما فعل . وليس من همى الآن أن انتصر لفرض فايل على فرض الكاتب ؛ إذ إن كلا الفرضين عندى ليس على شىء ، وسنبين عن ذلك بكل الوجوه الممكنة فى مقال قادم إن شاء الله . لكن ثمة أموراً نحسبها فوق المشاحة والجدال فى قضية فايل وأبو ديب :

أولها : أن ثمة لاحقا أفاد من سابق ، بقرينة التاريخ ودليل الإقرار .

وثانيها : أن اللاحق قد قصد عامدا إلى إخفاء كل حسنات السابق ، وإلى تجلية الأخطاء وإبرازها ، وإلى اختلاقها من عدم إن لم توجد .

وثالثها : أن اللجوء إلى ضروب شتى من التحريف والمغالطة لدى مناقشة اللاحق للسابق ثابت بيقين .

رابعها : أن الصواب قد جانب اللاحق فى أكثر ما وجهه إلى السابق من مآخذ وملاحظ .

خامسها : أن لغة الحجاج العلمى قد تجافت عما ينبغى لها من توقير أهل العلم والتماس العذر ، وإقالة العثرة ، وحمل النصوص على أحسن محاملها الممكنة . ويزداد الطين بلة حين يقترن ذلكم بتزكية النفس ، والإعجاب بالرأى .

وأحسب أن هذه الظاهرة الأخيرة هى من أخطر الظواهر التى يثيرها كتاب أبو ديب ؛ فالذى لا شك فيه أن فايل صاحب فضل لا ينكر على هذا الكتاب ، وأن إفادة الكاتب منه ثابتة فى حقه بيقين ، وإن خالف عن تفسير فايل ، واستبدل به ما ظنه خيرا منه . وإذا كان مما يرضى أبو ديب أن يقال إن تفسير فايل «خطأ» محض ، وأن بديله المقترح «صواب» محض ، فقد نقولها من قبيل التسليم على مذهب الجدل . ومع ذلكم يبقى أن «خطأ» فايل جزء لا ينفصم عن «صواب» أبو ديب ، بل إن فضل «الخطأ» المزعوم على «الصواب» المدعى ثابت لا يعرض له إنكار . هذا ما تقضى به بديهة العقل ، وما أخذ به أسلافنا أنفسهم من آداب الجدل والمناظرة ، وما كادت أن تنسينا إياه حضارة هذا الزمان العجيب ؛ رضى الله عن الإمام الشافعى إذ يقول : «ما ناظرتُ أحدا فى مسألة إلا سألت الله أن يظهر لى وجه الحق فيها ، لا أبالى أظهره على لسانه أم على لسانى» .

الحواشى والمراجع

(١) يلحظ دافيد أبركرومبى فى مقال له بعنوان :
"A phonetician's View of Verse Structure"
أن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النظمية فى الشعر إلا القليل من العناية . وربما كان ذلك ــ فى رأيه ــ هو السبب فى عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعا عن الوصول إلى كيان معرفى مشترك فى هذه المسألة . ومن ثم يعلن أبركرومبى أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية . انظر :
D. Aber Crombie, "Studies in Phonetics and Linguistics", Oxfrd Univ. Press, 1965, P.16.

(٢) «الشعر العربى : غناؤه ، إنشاده ، ووزنه» ؛ مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ .

(٣) «قضية الشعر الجديد» ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٤ . وظهرت طبعته الثانية عن دار الفكر ببيروت ومكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٩٧١ .

(٤) «موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية» ، القاهرة ، ١٩٦٨ . وقد ظهرت الطبعة الثانية فى ١٩٧٨ .

(٥) كل النقول فى هذا البحث هى من الطبعة الأولى للكتاب ، بيروت ، ١٩٧٤ وقد آثرنا ــ تخفيفا ــ النص على الصفحات فى متن البحث .

(٦) ظهرت محاولة مهمة بعد كتاب أبو ديب هى البحث الذى كتبه ا . عبد الملك بعنوان :
"Towords a New Theory of Arabic Prosody"
وقد نشر البحث فى العددين الثامن عشر والتاسع عشر من مجلة مكتب تنسيق التعريب ، الرباط «اللسان العربى» . وفى البحث عرض ونقد موجزان لفرضية أبو ديب .

(٧) إذا شئنا الدقة فإن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين لا فرضية واحدة . ويكاد كل منهما أن يكون مستقلا عن صاحبه تماما
وفى المقال القادم تفصيل لذلك إن شاء الله .

مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع

تأليف : توفيق الزيدى
عرض ومناقشة
أحمد طاهر حسنين

للقارىء العربي أن يهنىء نفسه ووطنه وأمته كلما أطلت على الفكر العربي شمس كتاب جديد ، أو قبس من تأليف يضيء لنا محراب التراث . . وبالمثل ، فإن الباحث في التراث العربي يهش نفسا وروحا وفكرا حين يرى المطابع وقد دفعت بالمؤلفات العربية واحدا تلو آخر لتسمع الدنيا بأسرها ذلك الصوت الأصيل الذى ما يزال نابضا وحيا ومتناغما لأجدادنا العرب الأوائل .

من هنا كانت سعادتى التى لا تحد وأنا أقرأ هذا المؤلف ـ قيد العرض ـ عن التراث النقدى ، لباحث متميز وأخ كريم تجمعنا به صلة الرحم التى تستمد جذورها من معتقد عربي ثابت لا يتجزأ .

وإذا كان من كلمة عن المؤلف فهو الأستاذ توفيق الزيدى من مواليد ١٩٥٣ بتالة (الجمهورية التونسية) . وهو حاصل على شهادة التعمق فى البحث سنة ١٩٨٤ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ، ويدرس حاليا بدار المعلمين العليا بسوسة (الجامعة التونسية) . وقد صدر له : أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤ .

هذه في الحقيقة عجالة موجزة جدا عن المؤلف استقيتها من المطبوع على غلاف الكتاب الذى نقوم بعرضه . وإذا كان لنا أن نضيف إليها جديدا فهو أن كتابه ، « أثر اللسانيات »قد عرضه وعلق عليه الدكتور محمود الربيعى (مجلة فصول مج ٤،عدد ٣،يونية ١٩٨٤؛ الحداثة فى اللغة والأدب ، جزء ١ صفحات ٢١٧ - ٢٢٢)

وإذا كان علينا دائما أن ننصاع لنصح حجة الإسلام الغزالى فى عدم الارتكان إلى معرفة الحق بالرجال ، بل على العكس معرفة الحق أولا لنعرف أهله ، فإن هذه المقولة كانت بالنسبة لى إرشادا أعاننى على تصور عدة خصائص فى شخصية هذا الباحث تحتم علىّ الموضوعية تسجيلها فى نهاية هذا العرض لا فى بدايته .

وكتاب الزيدى : « مفهوم الأدبية فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع » كتاب حافل ومشوق ومثير . فمن الناحية الشكلية يقع الكتاب ـ عدا صفحتى العنوان والفهرس ـ فى ١٩١ صفحة من القطع المتوسط ، وهو منشور سنة ١٩٨٥ فى دار « سراس » للنشر بتونس ، وذلك ضمن سلسلة (تجليات) التى يديرها الدكتور حمادى صمود .

وهذا الكتاب أساسا قد قدم فى شكل دراسة لنيل « شهادة التعمق فى البحث » فى إطار المرحلة الثالثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس بإشراف الدكتور حمادى صمود . . وناقشته لجنة من الأساتذة عبد القادر المهيرى وتوفيق بكار وحمادى صمود بتاريخ يونيه ١٩٨٤ .

ويقع الكتاب فى تمهيد وثلاثة أقسام :

التمهيد (٤ صفحات) ويطرح فيه الباحث مفهوم الأدبية وصلتها بالأدب .

وبعد التمهيد يجيء عرض الكتاب فى ثلاثة أقسام : القسم الأول : جدلية الظاهرة (صفحات ٨ - ٥٢) .

القسم الثانى : تحديد الأدبية من خارج النص (صفحات ٥٣ - ٩٠) .

القسم الثالث : تحديد الأدبية من النص (صفحات ٩١ - ١٦٩)

وفى القسمين : الأول والثانى حرص المؤلف على ذكر خاتمة لخص فيها أهم النقاط التى سبق عرضها ، على حين جاء القسم الثالث غفلا

من عنوان الخاتمة ، وإن كان قد ذكر فى نهايته أيضا بعض النتائج . وكان يتبع كل قسم بذكر الهوامش . وبعد الأقسام الثلاثة أورد خاتمة عامة (صفحات ١٧٠ - ١٧٣) ، ذكر بعدها هوامش القسم الثالث (صفحات ١٧٤ - ١٨٣) .

بعد ذلك أورد ثلاث قوائم (صفحات ١٨٤ - ١٩١) أولاها للمصادر ، وقد نبه إلى أن هذه القائمة المرتبة ترتيبا أبجديا تصاحب قائمة الرموز التى استعملها طوال البحث . وثانية القوائم تحوى المراجع العربية ، أما القائمة الثالثة فقد خصصها للمراجع الأجنبية . وسوف نرجىء رأينا فى هذه القوائم إلى ما بعد عرض الكتاب وفى نهاية الكتاب يأتى الفهرس فى صفحة واحدة (ص ١٩٣) . هذا ويتخلل البحث عدد من الجداول والرسوم التوضيحية سنعلّق عليها فى حينها .

ومن حيث الطباعة ، فإن الكتاب كله خال من الأخطاء المطبعية خلوًّا تاماً اللهم إلا فى حالة واحدة فقط (ص ٨١ ، السطر الرابع من آخر الصفحة) حيث جاءت كلمة العبد مغلوطة وصحتها البعد . عدا ذلك فالطباعة جيدة ، وإخراج الكتاب ممتاز ؛ وهذا تنويه منا بجهد المؤلف وتضافر دار النشر .

هذا من الناحية الشكلية . . فماذا عن الكتاب ومضمونه ؟

أرى من الأمانة العلمية ــ وإبقاء للحفاظ على هدف المؤلف ــ أن أعرض الكتاب بالطريقة التى أوردها عليه مؤلفه .

فى التمهيد ، يميز الباحث بين مصطلحى : الأدب والأدبية ؛ فعلى حين يكون الأدب مجموعة النصوص التى يتوافر فيها البعد الفنى لتؤثر فى المتقبل ، فإن الأدبية أمر موجود حتما فى هذه النصوص ، ولها صلتها بالمتقبل الذى يكون قد اختار النصوص وفق بعد فنى معين .

والتفكير النقدى هو الذى ينقل الأدبية من الخفاء إلى الوضوح والتجلى ، وذلك عن طريق طرح أسئلة مثل :

لم كان هذا النص أدبيا ؟ ولم اختير ؟ وبماذا يختلف عن النص العلمى أو التاريخى أو الفلسفى ؟

لم نجمع معا نصوصا تختلف زمانا ومكانا وجنسا المؤلفين مختلفين ؟

لم أثرت نصوص المتنبى فى مجتمعه وفينا حتى الآن ؟ لم نستجيب نحن لنصوص أخرى ، على حين لم يستجب لها مجتمعها الذى نشأت فيه ؟

هذه الأسئلة التى يطرحها التفكير النقدى تتطلب إجابات ، والإجابات عنها هى ــ فى نظر المؤلف ــ الشىء الذى يبلور مفهوم « الأدبية » .

وفى التمهيد يذكر الباحث أيضا غايته من البحث ، ويحصر هذه الغاية فى : التوصل إلى معرفة البنية الذهنية فى إدراك « الأدبية » فى التراث النقدى . وسوف أفصّل القول فى المنهج بعد الانتهاء من عرض الكتاب .

ويأتى القسم الأول ليناقش جدلية الظاهرة من خلال منظور استقراء التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع الهجرى ، والمؤلف يعترف سلفا بصعوبة مفهوم « الأدبية » ، ويعده غامضا ومحيرا وتجريديا . وهو يذهب إلى أن الأدب بما هو ظاهرة مألوف للجميع ، ولذا يسهل تصوره ؛ أما الصعوبة فإنها تكمن فى البحث عن الخصائص أو العناصر التى تجعل منه أدبا ؛ وهذه الخصائص هى التى تعنى « الأدبية » .

هذه العناصر وغيرها توجد متفرقة فى أحكامنا النقدية ، وتجميعها لا يتم إلا تدريجيا ؛ شأن إدراك الظاهرة نفسها : يبدأ بالحس الغامض ثم ينتهى إلى المعرفة العقلية الشاملة .

وهذا ما حدث بالفعل منذ نقد الجاهليين الذى انبنى بداية على الذوق الفطرى لا الفكر التحليلى ، ولهذا فقد جاء حكما غير معلل وغير مشفوع بحيثياته ، بالإضافة إلى ما يزخر به من أحكام تقديرية تتراوح بين الانفعال الشعورى الآنى ، والخاطرة النقدية الموجزة ، وكذلك النظرة البلاغية العقلانية المحيطة .

وقد وضع الباحث يده على ثلاثة أوجه جدلية تشكل أهم المستويات لإدراك الأدبية ، وهذا الأوجه هى :

أولا : انفعال شعورى يرتكز على تقبل النص ، ويؤدى إلى لذة يحدثها النص عند المتقبل .

ثانيا : تفضيل نص على نص أو أديب على أديب .

ثالثا : تعليل وتأصيل يتعديان مرحلة الإعجاب ، وهذا ــ فى رأيه ــ أرقى الوجوه وأعلاها درجة فى الإحاطة « بالأدبية » .

وهو يرى فى هذه المراحل مستويات فكرية لتحديد الظاهرة ، لا يجدها تتبع بالضرورة خطا زمنيا مضبوطا ، لأنها مجرد مواقف توقفنا على تطور التفكير النقدى فى تصور « الأدبية » .

وتشغل المستويات الثلاثة (الانفعال ، والتفاضل ، والتأصيل) اهتمام الباحث ، ومن ثم تستحوذ على القسم الأول كله .

يوضح الكاتب كل مستوى على حدة ، فالمستوى الأول ، وهو مستوى الانفعال أو تقبل النص ، هو ــ من وجهة نظره ــ أول موضع لرصد « الأدبية » ، وقد أطلق عبارة « التلذذ الأدبى » على ما يحدثه النص من وقع لدى المتقبل .

ويروح الباحث يتلمس الشعور بهذا التلذذ لدى النقاد القدامى محاولاً معرفة المظاهر الحركية أو الإجراءات الفعلية التى يثيرها هذا الشعور . وقد وجد أن هذه المظاهر أو الإجراءات تنحصر فى : الإيماء ، حين أومأ الرسول (ص) عندما سمع كعبا ينشد ؛ أو الضرب بالرجل ، كما ضرب الوليد برجله طرباً ؛ أو البكاء ، وهو شكل آخر لإظهار الشعور بالتلذذ عند سماع نص ما .

والباحث هنا يأخذ على النقاد القدامى وقوفهم عاجزين عن تعليل أثر النص فى المتقبل ، ومن ثم عجزهم عن استكناه سر الجودة فى نص ما .

ومن هنا جاءت معرفتهم للجودة من هذا المنظور معرفة غامضة بعيدة عن التحليل الموضوعى ، لأن الذوق وحده كان المحك الذى اعتمدوا عليه غاية الاعتماد . وهو يستند فى رأيه هذا بما قاله الآمدى من « أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة » .

المستوى الثانى هو مستوى التفاضل ، وفيه كان الفكر النقدى موجهاً إلى نوعين من التفاضل : أحدهما ثنائى يجرى فيه التفاضل بين طرفين قد يكونان شاعرين اثنين ؛ وثانيهما كان يتم فى إطار جماعى .

والتفاضل فى إطار ثنائى يضرب له مثالاً بقصة تحكيم أم جندب الطائية بين امرىء القيس وعلقمة فى وصف كل منهما للفرس ، وفى ذلك اتصل تعليل الحكم بأصول الفروسية ، أو اعتمد عليها .

وهذا يدل على أن تناول الأدبية كان خاضعاً ــ فى الأساس ــ للمنطوق على مستوى البث والتقبل ، وكذلك كان المتقبل للنص يصدر فى تعليله لجودة النص من محيطه هو ؛ إذ كلما كان النص الأدبى وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى .

ومن هنا كان المتقبل فى العصر الجاهلى يعلل لجودة النص بما جاء موافقاً لنمط حياته ، بل حتى لاستعمالاته اللغوية ، كما حدث فى نقد استخدام كلمة « الصيعرية » التى انتقدها طرفة بن العبد فى بيت للمسيّب .

هذا وقد يعجز كثير من النقاد عن التعليل لأن وجوه التقارب عادة ما تكون أكثر من أوجه الاختلاف .

والتساوى فى الجودة ، ومن ثم عجز النقاد عن تعليل التفاضل الثنائى كان إرهاصاً بميلاد شكل جديد لتحديد « الأدبية » ؛ وقد تمثّل ذلك فى فكرة « الطبقة » .

فإذا كان هذا الفريق يقدّم هذا الشاعر ، وذاك يقدّم شاعراً آخر ، فمعنى ذلك ببساطة أن الشاعرين متساويان ، ويشكلان طبقة واحدة . وهنا يقتبس الباحث نص الآمدى بأن : « الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرىءَ القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والأخطل ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم » .

وفحوى هذه المقولة أن التفاضل بين هؤلاء لم يعد ممكناً ، لأنهم فى منزلة واحدة ؛ ومن هنا نشأت ــ فى رأى الباحث ــ فكرة « الطبقة » وهى ما يتم فيه النوع الثانى من التفاضل ، وهو التفاضل الجماعى .

وهنا يفصّل الباحث القول فى المراد « بالطبقة » ودلالاتها ، وكذلك الأسس التى انبنت عليها ؛ فيشير إلى أن « الطبقة » كانت مصطلحاً عاماً شائعاً بدأ أولاً فى دوائر المحدّثين والقرّاء ثم امتد إلى الأدب .

كذلك فإنه يورد الدلالات العديدة التى استخلصها لمصطلح « الطبقة » وأهمها التساوى والمحاذاة . وهو يشير إلى أن مصطلح « الطبقة » قد استخدم فى ترتيب الشعراء وذلك حين عجز النقاد عن المفاضلة .

وهو يؤكد أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون فى بابهم ؛ إذ إن عناصر الائتلاف بينهم ــ من وجهة نظره ــ أكثر من عناصر الاختلاف .

وقد انعكس هذا ــ فى رأيه ــ على المفهوم الاصطلاحى النقدى « للطبقة » ؛ إذ هى مجموعة الشعراء المتساوين فى خصائص معينة . وهذا لا يعنى أن واضع « الطبقة » لا يستطيع ترتيبهم بحسب التفاضل ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فالطبقة لا تكتسب بُعدها التفاضلى إلا إذا قيست ببقية الطبقات .

ومن هذه الزاوية يقرر الباحث أن كتب الطبقات قد جاءت لتحوى تخطيطاً ثنائياً :

تفاضل داخلى ، يرتب بموجبه الشعراء داخل كل طبقة على حدة (وهذا أكثر صعوبة لأن التشابه أكثر بين أصحاب الطبقة الواحدة) وهذا النوع هو الأكثر التصاقاً بمفهوم « الأدبية » .

تفاضل خارجى ، وترتب على أساسه كل الطبقات .

وأول من اعتمد الترتيب الخارجى ــ فى نظر الكاتب ــ هو الأصمعى فى كتابه « فحولة الشعراء » . وفيه يهتم بتنزيل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو خارجها .

والباحث يستخلص هنا المراد بالفحولة قائلاً إنها اكتمال الجودة ، وإن كانت مقاييس هذا الاكتمال غائبة على الأقل فى طبقة الفحول ، أما فى طبقة غير الفحول فهناك مقاييس أهمها : الكَمّ .

والكَمّ كان يعدّ دلالة على طول نفس الشاعر ، بالرغم من أنه ليس دائماً بالوسيلة المأمونة إلى الجودة ، ولذلك كان يضاف إليه المقياس اللغوى الذى أفرز لنا الكثير من المسميات والعبارات التى كانت لها دلالاتها ؛ وذلك مثل : فلان حجة ، فلان أعيانى شعره ، ليس يشبه شعره شعر العرب .

ونظراً لاشتمال « فحولة الشعراء » على شعراء جاهليين ومخضرمين فحسب نجد أن هذا الإجراء قد أرشد الباحث إلى استخلاص حقيقة مؤداها أن قياس « الأدبية » كان مبعثه اقتناعات لغوية خاصة بالقديم ؛ ولعل هذا هو ما جعل الناقد لا ينظر إلى النص الأدبى من جهة وقعه وجودته ، ولكن النص عنده جيد لأنه جاهلى ، وغير جيد لأنه غير جاهلى .

وقد تمثل هذا الموقف بوضوح لدى أبى زيد القرشى فى «جمهرة أشعار العرب » ، وابن سلام الجمحى فى « طبقات فحول الشعراء » .

ويوازن الباحث هنا بين الترتيبيْن : الداخلى والخارجى ومدى إسهام كل منهما فى تحديد « الأدبية » ، وينتهى إلى القول بأن الترتيب الخارجى للطبقات لا يعين على فهم « الأدبية » لأنه يهتم بالإحصاء والرتب أكثر من تحليل الظاهرة الأدبية نفسها .

أما الترتيب الداخلى فهو ــ من وجهة نظره ــ أكثر نجاحاً فى تحديد « الأدبية » حيث تظهر عوامل الاشتراك بين أصحاب الطبقة الواحدة التى هى أكثر دقة . وهذه العوامل قد أفرزت لنا عدداً من المقاييس أجملها الباحث فى شقيْن :

مقاييس من النص

وهنا تسلط المقاييس النابعة من النص لإنزال الشعراء فى طبقاتهم ، وذلك بطبيعة الحال يحدث على يد ناقد خبير معاين كثير المدارسة ، كالجمحى ، مثلاً ، الذى يتردد فى كتابه مصطلحات : عذوبة ، رقة ، حلاوة ، حسن تأليف الكلام فى نسجه ، كما تتردد جمل عن المعنى والابتداع والمعاظلة .

مقاييس من خارج النص ،

وهنا نجد مناقشة مسائل تتعلق بأصحاب النصوص ، كالاقتدار على القول فى مختلف الأغراض الشعرية ، ومسألة توثيق النص ونسبته إلى قائله ، وهنا يشير الباحث إلى أسباب الانتحال :

الرواة ، والعصبية بين القبائل ، وشهرة قصيدة ما ، كما يشير إلى مسألة الوراثة فى الشعر .

وينهى الباحث مناقشته لهذه النقطة بخلاصة موجزها أن التفاضل نهج فكرى قام أساساً على الانفعال الشعورى لدى المتقبل ، إذ يعمد هذا إلى الحكم بتفوق النص الذى يوفر أكثر قدر من اللذة الأدبية .

ونظراً لأن أصحاب الطبقات قد اقتصروا على الترتيب التفاضلى فإن الأدبية لم تتبلور تبلوراً تاماً على أيديهم ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بوادر الاهتمام بجوانب مختلفة من النص ، والعناية لأول مرة بوظيفة الناقد أو دوره . وكان ذلك أهم المؤشرات لمستوى « التأصيل » ؛ وهو الوجه الثالث والأهم بعد « الانفعال » المؤدى إلى اللذة الأدبية ، و « التفضيل » المشار إليه فى كتب الطبقات .

يشير المؤلف هنا إلى أن مستوى «التأصيل» يمثل نضج الفكر النقدى فى إدراك «الأدبية» (ينبغى أن يعلم هنا أن المستويات الثلاثة كانت متداخلة زمنيا ، ولذلك فإن التأصيل لم يكن مرحلة لاحقة)

هذا وقد تطورت مباشرةُ النص الأدبى فى طورَيْن : شفوى وكتابى . الشفوى صاحب المفاضلات ؛ وهو أمر مهّدت له اللقاءات بين صاحب النص والمتقبلين (والحكم هنا كان فوريا لا يستدعى التمحيص) . وهذه اللقاءات اتخذت شكلين : إما بين الشعراء أنفسهم سواء حضروا أم لم يحضروا (كتلك النقدات التى كانت لدى كل من عمر بن أبى ربيعة ، وجميل بن معمر) . وبعض هذه اللقاءات حدث بين النقاد والشعراء ، وهذا النوع قد اكتسب نوعا من الحدة ؛ إذ كان شاعر كالفرزدق مثلا عنيفا فى رده على ابن أبى إسحاق الحضرمى حين قال له : «علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا» . وفى هذه الظروف كان الجو النقدى مشحونا بالأهواء والتعصب ؛ فصدرت أحكام بعيدة عن الموضوعية .

هذا عن الطور الشفوى فى مباشرة النصوص الأدبية ، أما الطور الآخر فقد كان كتابيا ، وفيه باشر الناقد النص بعيدا عن صاحبه . وقد تحقق هذا بفضل توافر عدد من العوامل مثل : ظهور دواوين الشعراء ، وحركة جمع الشعر التى أثمرت المختارات وكتب الأدب . وقد كان توافر المادة الشعرية المكتوبة من العوامل التى جعلت الناقد يتأمل النص ويتدبر «الأدبية» ، وقد برز هذا مع مؤلفى الطبقات مثل الجمحى فالجاحظ ثم مع الباقلانى والآمدى .

وفى ظل هذه الظروف تبلورت وظيفة الناقد حيث نما الوعى بأبعاد «الأدبية» أكثر من ذى قبل . وقد تمثل هذا فى اتجاهين متوازيين :

موقف الشعراء من اللغويين المتعصبين ، وموقف النقاد الذين ادعوا ردّ صناعة النقد إليهم ، ومن هنا ساد المبدأ الذى أرساه القاضى الجرجانى فى الوساطة : «لكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها» .

وبهذا ينهى الباحث توفيق الزيدى مناقشته للقسم الأول الخاص بجدلية الظاهرة ، ويخلص بعد ذلك إلى تحديد «الأدبية» من خارج النص (فى القسم الثانى من الكتاب) ، ثم من النص (فى القسم الثالث والأخير) .

وحيال تحديد الأدبية من خارج النص طوّف بنا المؤلف بادىء ذى بدء فى الحالة النفسية التى يعيشها المبدع ، وهى حالة المعاناة فى أثناء الخلق .

وهو يشير إلى أن النقاد العرب كانوا على وعى بهذه الحالة . وبرغم إيمانهم باستعصاء الخلق ، فقد حاولوا البحث فى دواعى لحظات الخلق والإبداع ، وانتهوا إلى حقيقة مؤداها أن الاختلاء بالنفس مهم ؛ ولهذا فقد أجمعوا على أن الزمن الذى الذى يسمح بالخلق هو وقت فراغ البال ؛ ومن هنا اختاروا أول الليل ، والخلوة فى الحبس والمسير . كذلك كان العنصر المكانى مهما ، وذلك كالصحارى والأودية ، كما كان الطرب والشرب وسيلتين من وسائل الاختلاء بالنفس .

ونظراً لأن حالة المعاناة يكتنفها الغموض دائما وتكون محوطة بالأسرار ، فقد لابستها الاعتقادات الخرافية ، وفى هذا المجال تنزلت الأقاويل بظاهرة شياطين الشعر .

ومن هذا المنظور كانت «الأدبية» أمرا عسير المنال . وهذه ظاهرة يردها الباحث إلى ثلاثة أسباب :

سبب نفسى/ اجتماعى ، سبب تربوى/ثقافى ، وسبب دينى . ومن هنا يذهب إلى أنه قد أتى علي «الأدبية» مرحلة كانت تفسّر فيها عن طريق الخرافة ، كمسألة شياطين الشعر التى يقول عنها الجاحظ إن المتقبل لها إما أعرابى عاش ظروف الوحشة والانفراد ، وإما عامى لم يأخذ نفسه بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق والشك .

وقد لعبت المفاهيم الدينية السائدة فى الجاهلية دورها فى هذا المضمار ؛ إذ إنها كانت ترتبط بكل التصورات التى تدور حول القوى الخارقة للعادة كالسحر والجن والغول وما إليها .

وعلى أية حال ، فإن الباحث الباحث يقطع بأن المرحلة الخرافية فى تناول مفهوم «الأدبية» كانت نهايتها ظهور الإسلام ، حيث كانت قيم الدين الجديد أهم أداة قضت على خرافية «الأدبية» ، ووصلتها بمرحلة جديدة هى المرحلة الحضارية .

وفى هذه المرحلة الحضارية برز مقياس النسب ، فعُدَّ واعتبر الشاعر المقدم هو ذلك الشاعر الذى صفا نسبه ؛ وهذا ــ كما نرى ــ مقياس يراه الباحث يتردد فى كتب النقد عموما ، وبخاصة فى كتب الطبقات والتراجم .

والوجه الآخر للمسألة هنا أنه كان طبيعيا أن يتحرزوا من أغربة العرب لأنهم ينتسبون إلى أب فقط ؛ الأمر الذى بسببه لم يرتفعوا إلى مصاف الشعراء أصحاب النسب .

ويشير الباحث هنا إلى أنه نتيجة لهذا المقياس الصارم ظل عدد من الشعراء مغمورين فى الخفاء ، ومن ثم فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن ما وصلنا هو كل الشعر العربى .

ويعالج الباحث بعد ذلك مسألة التناول التقنى للأدبية فيعرض للطبع والصنعة ، ولكنه يتناولها من منظور جديد جدة تامة ــ هكذا يقول ــ حيث أشار إلى أن الطبع وأهميته والاعتداد به كان مميزا رئيسيا لأدبية النصوص ، فى مقابل التكلف ، الذى هو النتيجة الحتمية لطغيان الصنعة وبروز الدخلاء فى العرب وفى الأدب . وهو يشير هنا إلى أنه وإن كان الأعاجم يعدون دخلاء حضاريا ، فإن من العرب أيضا من كانوا يعدون دخلاء أدبيا ، وهؤلاء وأولئك كانوا يزاحمون المطبوعين (أو المقتدرين على القول دون معاناة أو دون صنعة) .

صحيح أن العرب أقروا جانب الصنعة ، ولكنهم كانوا يذمون طغيانها وتكلفها غايةً فى ذاتها .

ويستطرد الباحث إلى إبراز عدد من الضوابط للاكتساب والصنعة ، ويكاد يحصر كل ذلك فى أن النص الجيد هو ذاك الذى كان نتيجة التفاعل بين الطبيعية والصناعة ، وهو ما أطلق عليه الجاحظ «المركّب» ، وهو الذى يساوى «عفو البديهة وكد الروية» ، كما يشير أبو سليمان المنطقى فى «الإمتاع» للتوحيدى .

والباحث يورد المراحل الأساسية لطور إحكام الصنعة ومنها : المران ، وعرض النصوص على النقاد والعلماء ، وأخيرا مرحلة التعهد .

وبهذه المراحل ينتهى القسم الثانى الذى أراد له المؤلف أن يأتى ليبين تحديد «الأدبية» من خارج النص .

والقسم الثالث والأخير يختص بتحديد «الأدبية» من النص نفسه . ويستهله الباحث بذكر الخصائص العامة للكلام الأدبى من خلال المقارنة بين أنماط الكتابة ، وهو يعطينا مفتاحا سحريا للتفرقة إذ يقول إن حل المنظوم ونظم المنثور كان طريقة لتوضيح «أدبية» النص .

فالشعر خطاب نقدى لا يعتمد على العروض فحسب ، فالخصائص العروضية وحدها لا تكفى لإبراز جودة الشعر ، إذ إن فى الشعر ما هو أقوى وهو : بنيته اللغوية : (هذا النسيج المتلائم من وزن وقافية ولفظ ومعنى) . وهذه الخاصية البنيوية للشعر هى التى تحول دون ترجمته ، ومن ثم فإن هذه البنية هى أساس رئيسى للأدبية .

يشرح الباحث أبعاد هذه البنية ، فيعرض لقضية اللفظ والمعنى ، مركزا على أهم العوامل التى تجعل لكل منها فاعلية فى الكلام الأدبى ، وهو يشير إلى أن القدامى ذهبوا إلى أن المعنى هو المنطلق ، واللفظ هو التابع . وقد تعدد التصور حول المعنى فى النقد القديم ، إذ قد نظروا إليه أحيانا على أنه المدلول الذى لا يدخل حيز الوجود الفعلى إلا بواسطة اللفظ ؛ ومن هنا ارتبطت الألفاظ بالحس ، على حين ارتبطت المعانى بالعقل . وكذلك فقد نظروا إلى المعنى أحيانا على أنه الموضوع أو الغرض مثل : الوقوف على الديار ، والتسليم أو البكاء عليها ، كما يتضح فى كتاب « الموازنة » للآمدى .

كان السبق إلى المعنى أحد مقاييس « الأدبية » ، ولهذا كان الارتباط قائما بين المعانى وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام .

والباحث هنا يشير إلى أنه قد ترتّب على نظرة النقاد القدامى إلى المعانى عدة نتائج فى غاية الخطورة ؛ هى :

وجوب جريان المعانى مجرى العادة ، وذلك نظراً للاشتراك فى المعانى حيث إنها كانت نابعة من تراث ثابت ؛ ولهذا فقد عدّ قدامة مخالفة العرف من عيوب المعانى ، ولعل أبا تمام قد هوجم للسبب نفسه ؛ أى لخروجه على العرف . وكان الجاحظ قد أرسى الكثير من المفاهيم فى هذا الصدد ؛ وذلك حين أشار إلى أن من عادة الشعراء إذا كانت هناك مرثية أن تغير الكلاب على بقر الوحش وتقتلها ، ومن هنا كانت مجاوزة ذلك من قبيل المخالفة الأدبية .

ومن النتائج أيضا : تقنين السرقة الأدبية ، وذلك أمام ضغط رصيد المعانى ، الذى بسببه راح النقاد يقننون السرقة ويبينون طرقها ، والسبيل أو السبل لإخفائها .

وثالثة النتائج هى : وظيفة اللفظ فى إبراز المعنى ، وكان ثمة تركيز ملحّ على متانة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو ما أسموه بـ « المشاكلة » ؛ إذ على قدر الكسوة اللفظية يكون إظهار المعنى فتزداد قيمته . ومع كل ذلك فقد اضطر النقاد الأقدمون إلى حصر الجودة فى اللفظ والزخرف اللفظى حيث شاع لديهم أن المعانى مشتركة .

والباحث لا يترك المسألة عند هذا الحد ، بل إنه يضيف إليها أبعادا جديدة توضحها . وفى سبيل ذلك يعاود الحديث بالتفصيل عن العوامل التى تجعل للمعنى واللفظ فاعلية فى الكلام الأدبى . ويدرج مناقشته هنا تحت عنوانين أو خاصتين رئيسيتين هما : خاصية التحول ، وخاصية الإيقاع .

وهو يشير إلى أن التحول الدلالى هو إحدى الطاقات المحرّكة للأدبية . وهذه الطاقة تبعث فى النص الحيوية والنشاط ، ولهذا أيضا علاقته بالتلميح والتصريح . والباحث يرسى نظرية العرب فى التحول الدلالى على أربع قواعد :

قاعدة المقارنة ، وفيها تأتى سهولة بناء التشبيه وتماشيه مع قوانين أدبية المنطوق ، كما أن التشبيه يبنى أحيانا على المقارنة الكامنة للتصريح ، وأحيانا يجىء مبنيا على قاعدة الحسية .

وهناك قاعدة التداعى على مستوى الحقيقة لا المجاز ، وهى تقتضى قيام نظامين ماثلين ومستقلين يجمع بينهما الاختلاف والاتفاق فى الوقت نفسه .

وقاعدة التفاعل ، وهى تقتضى قيام نظامين مستقلين غير ماثلين يحصل من تفاعلهما نظام جديد ، كما هو الحال فى الاستعارة .

وأخيرا قاعدة التجاوز ، وفيها يرى الباحث أن الإبداع عند العرب كان مطوّقا أو مكبّلا بعدة مقاييس معيارية ، وذلك كالإفراط والمبالغة والغلو والإحالة والتناقض .

هذه فحسب رؤوس موضوعات . والخلاصة أن الباحث ينهى مناقشته لقواعد التحول الدلالى الأربع بنتائج مؤداها أن طاقة التحول الدلالى قد أثارت قضايا شائكة لدى النقاد ، وكانت حافزا لهم على التحليل وتقصّى أصول المسائل ؛ الأمر الذى جعل بحوث النقاد العرب تجرى على نهجين :

أحدهما وصفى أدى بهم إلى الإقرار بخفاء المعانى ، والتلميح ، وما يحدثه ذلك من لذة عند المتقبل ؛ وثانيهما معيارى أدى إلى نتائج كبّلت الإبداع وكبحت قوة الخلق ، كاحترازهم من الاستعارة ، وحظرهم لكل وجوه مجاوزة السنن فى حقل استخدام المجاز .

وإذا كان من كلمة أخيرة هنا ، فإنه فى مجال التحول الدلالى يبرز التشدد بدرجة تظهر فيها « الأدبية » مكبّلة بأوثق القيود .

هذا عن خاصية التحول ، والخاصية الأخرى هى خاصية الإيقاع . والباحث يعترف بغموض هذا المصطلح قديما وحديثا ، وهو يرى أن البعض قد يعد تعاقب الليل والنهار إيقاعا ، وقد يذهب آخرون إلى أن انتظام دقات القلب تندرج هى الأخرى تحت هذا المفهوم . وهذا وذاك لا يكشف عن الإيقاع بطريقة واضحة ؛ وربما

كان السبب كامناً فى أن الإيقاع يرتبط ـ بسبب او بآخر ـ بالموسيقى ، وهى التى تعتمد قرع السمع أساسا . ومن هنا تصور البعض أن الإيقاع كامن فى الأصوات دون المعانى . وبرغم هذا فإن إشكالية الإيقاع تتضاعف حيث نجد أنه يرتبط بالشعر فحسب ، ربما نتيجة للإمكانات العروضية ، رغم أنها وحدها لا توفر الإيقاع .

لقد أحس النقاد العرب القدامى بكل هذا فوصفوا الشعر بـ « العذوبة » و « الرقة » وكثرة « الطلاوة والماء » ؛ كما لاحظوا تأثير ذلك فى المتقبل ، فعبّروا عن « الارتياح » و « الأريحية » و«الطرب» ، وغير ذلك مما ينتمى إلى اللذة الأدبية .

ولم يقتصر الأمر هنا على الشعر فحسب ، بل راحوا يفسرون وجود هذه اللذة الأدبية حين سماع القرآن الكريم ، وقد عدّ الخطابى هذا وجهاً من وجوه الإعجاز .

ويشير الباحث إلى أن لذة أى نص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء ، والعوامل الموحدة لهذه المكونات تتجلى فى الإيقاع الذى يتعدى حدود الأجناس الأدبية ليصبح طاقة تحرّك كل فنون القول .

ولهذا يخطىء من يقول إن العرب حدّوا جودة الشعر بوزن فقط أو قافية فحسب ، إذ إنهم عدوا الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع ليس غير . ولابن طباطبا إشارة دالة حيث يحدّ الشعر بالإيقاع لا العروض : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه » .

ويخلص الباحث بعد كل هذا إلى أن للإيقاع وظيفة مزدوجة ؛ إذ فيه وصل مكونات النص بعضها ببعض ؛ وأيضا له تأثيره فى المتلقى . أما وسائل هذه الطاقة فهى كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم .

والباحث يحصر هذه الوسائل فى مستويات هى ، على الترتيب الذى أورده : الأصوات والألفاظ والمعانى والبناء .

ويأتى مفهوم النص عنوانا يتوج آخر فصل فى الكتاب . وفى هذا الفصل يستدرك الباحث بأن كل ما قاله عن خاصيتى التحول والإيقاع إنما ينصبّ على تبيّن مقومات الكلام الأدبى دون النص ، ويعود هذا فى رأيه إلى أن الوحدة المعتمدة فى تحليل ذلك الكلام لا تتعدى الجملة أو البيت الشعرى ، على حين أن وحدة « الأدبية » هى النص .

ما النص ؟ وما خصائص « الأدبية » فيه ؟

سؤال مزدوج يفيض الباحث فى الإجابة عنه .

لقد أكد النقاد القدامى فكرة النظام بما هو مقوم أساسىّ لبنية النص ، ولهذا تتردد مصطلحات : النظم ، المشاكلة ، الرصف ، الائتلاف ، البناء . وهذه المصطلحات تدل على أن ما يميز أدبية النص هو تلك البنية التى تجعل منه لحمة واحدة . فالنظام لدى النقاد الأقدمين كان بمثابة المحور الفقرى لبنية النص أو هو جوهر هذه البنية .

ولتوضيح ذلك يطور الباحث فكرة مؤداها أن النظرة النقدية عند الأقدمين لم تقف ، كما شاع ويتردد دائما ، عند الحدود الجزئية التى مؤداها أن البيت ينفصل عن سابقه أو لاحقه ، وإنما تتعدى هذه النظرة الحدود التجزيئية للنص لتصل فى النهاية إلى التصريح بضرورة إقامة نظام تتم فيه وحدة النص . وهذا هو المبرد يقول : « وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق وأن يوضع على رسم المشاكلة » .

وتتجلى هذه النظرة الشمولية من وجهة نظر الباحث فى ثلاثة محاور ، ألخصها على الوجه التالى :

وعى القدماء بالنظام على مستوى النص كله ؛ ومن هنا أدرك العرب بعض الظواهر الفنية شكلا ومضمونا . وكانوا يثبتون ذلك فى أسماء الشعراء وكناهم كالمهلهل والمزرد والمرقش والممزق والمتلمس والشريد وعويف القوافى وما إلى ذلك .

وبهذا الإدراك أو على هذا الأساس رفض النقاد كل شعر اضطرب نسجه وإن جاءت معانيه صحيحة .

وكعادته دائما طوال البحث يوثق الزيدى هذه المقولة بنصوص تؤكد ما يقوله : « قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه » .

وقد أضيف إلى ما قال تعييبهم لبعض الشعراء بأن شعرهم « ليس فيه قران » .

ويتوج الباحث جهده فى هذه النقطة بذكر نقد الباقلانى لقصيدتى امرىء القيس والبحترى ، مشيرا إلى أبعاد نظريته فى النظم .

وثانى المحاور هنا أن الشاعر صائغ ألفاظ وخالق بناء ، وذلك يشمل النص بما هو كل ، والكلمات بأصغر وحداتها وهى الحروف أنفسها . وهذا التصور نابع من مفهوم الصناعات بعامة ؛ فتقويم عمل صاحب أى صناعة لا يتم وفق المادة التى يستعملها ، وبل بتقويم عمله وفق الشكل وكيفية تحويل تلك المادة .

وإذا كانت المعانى فى الشعر بمثابة المادة ، فإن مجال الإبداع يكمن فى نظام النص وإحكام بنائه .

أما المحور الثالث والأخير فى مفهوم النص فيتضح من فهم الأقدمين للشعر على أنه تلاحم وسبيكة مفرغة . فالجاحظ يشير إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكا واحدا ؛ فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » .

ونجده الشىء نفسه لدى ابن طباطبا الذى يجعل الشعر « كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم والعقد المنظم واللباس الرائق ، فتسابق معانيه وألفاظه ؛ فيلتذ الفهم بحسن معانيه التذاذ السمع بمونق ألفاظه » وفى معرض آخر يقول ابن طباطبا : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف » .

وهذا النص فى رأينا هو الذى يعبر بالنقد العربى القديم من الحدود الجزئية التى ألصقت به ظلما على مر الأجيال ، إلى ساحة الإطار الشمولى فى النظرة إلى النص بما هو كل .

ولكن الباحث مع اقتناعه بتصور القدامى للبناء التكاملى للنص ، يعود فيقرر أن هذه الإشارات النظرية من واقع ما ساقه من نصوص حول النظرة الشمولية للنص ، لم يكن لها أى امتداد .

وإذا حدث وجاء شاعر ـــ كأبى تمام أو المتنبى ـــ من الذين يمارسون « النص » ، ظل النقاد يركزون على الكلام الأدبى ، وكان هذا هو

السبب فى تلك القطيعة التى كانت تحدث بين أمثال هؤلاء الشعراء والنقاد .

ومعنى ذلك أن تصور « الأدبية » عند المبدعين سبق تصورها عند النقاد ، ولم يحدث العكس إلا فى القرون التالية عن طريق مساهمات كل من عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١ هـ ، وحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ .

***

بعد هذا العرض أقول إننا ندرك إدراكاً تاماً مدى ثراء تراثنا النقدى القديم . وفى إطار هذه المقولة ينبغى أن نعترف لكل باحث جاد بأحقيته فى تناول هذا التراث وحريته فى معالجته .

وفى ضوء هذا أقرر أن كتاب توفيق الزيدى قد جاء رؤية جديدة للتراث النقدى . وإعادة توزيعه وتشكيله ، بمنهجية تجميعية شاملة . وتتضح هذه المنهجية فى الحقيقة منذ أول الطريق ، حيث نجد الباحث يحدّد مصطلحاته بشكل ينم عن فهمها وإرادة إفهامها بوضوح . وهو يعترف بأن غايته تنحصر فى التوصل إلى معرفة البنية الذهنية فى إدراك « الأدبية » فى التراث النقدى ، وفى سبيل ذلك راح يهتم بإيراد العوامل التى فجرت القضايا الكبرى فى النقد الأدبى ، بغية الكشف عن مساهمتها فى بلورة القيمة الفنية للنص .

والباحث ذو نفس طويل ، يحدد أقسام البحث ويدرج تحت كل منها تقسيمات جانبية تتصل أولاً بهدف كل قسم ، وتخدم ثانياً هدف البحث بوجه عام . وهذه التقسيمات الجانبية كانت ميزة ولكنها مع ذلك قد أدت أحياناً إلى تفرع فى المسائل المعروضة تجعل من الصعب أحياناً متابعتها بدرجة الوضوح التى أرادها لها الباحث . وسوف نعود لمناقشة هذه النقطة بالتفصيل .

الباحث منهجى تطبيقى ، إذ راح يعزّز الآراء النظرية ويستدل لها بنصوص توثق ما يقول . والحق يقال ، لقد وضع هذا الباحث يده — فى ذكاء وخبرة ومعايشة — على عيون النصوص النقدية فى التراث العربى ، فجاءت اقتباساته وتوثيقاته جميعها فى أماكنها الصحيحة دون قسر أو اعتساف ، بل لا نغالى إذا قلنا إن البحث كله قد كان توثيقيا لدرجة يصعب معها حذف جزء منه ، ولهذا فلا أنكر مدى المعاناة التى وجدتها وأنا بصدد تلخيص الكتاب تلخيصاً أميناً ، وبرغم حرصى على ذلك فلا أدعى أننى قد أتيت على كل النقاط التفصيلية المهمة .

الزيدى دقيق فى الاستدلال بالنصوص ، يفهمها ويستوعبها ويستشهد بها على نحو علمى سليم . كذلك فإنّ تعامله مع النصوص المقتبسة للتوثيق لم يأت بشكل مغلق ، لأنه حاول دائماً أن يضيف من فهمه ومعايشته الشىء الكثير .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنى أشيد هنا بأسلوب المؤلف ودقته فى التعبير ، وإن كانت لغته ليست باللغة المسطحة أو المباشرة ؛ إنها لغة مشحونة مفتولة مضغوطة ؛ ولهذا فإن قارىء الكتابيستلزم أن يتبع الرويّة والأناة وهو يقرؤه ؛ ذلك لأن تعبير المؤلف أحياناً يجىء ليستلزم من القارىء وقفة لفهمه . وخذ على سبيل المثال هذه السطور القلائل من صفحة ١٤ .

إن هذا المبحث خاضع بدوره لتطور جدلى ؛ إذ يعمد الفكر النقدى إلى الترقى من البسيط إلى المعقد ومن الخاص إلى العام . وذلك أن لا سبيل إلى محاصرة ما تعقد من المفاهيم دون سبر ما كان منها على حالة البساطة .

لا أقول إن فى هذا غموضاً ، ولكن تصوره يحتاج إلى روية وأناة ، وهذا ما جعلنى أذهب إلى أن لغة البحث فى مواضع كثيرة ليست مسطحة أو مباشرة .

أما الدقة فى استخدام اللغة فأمر يشهد به — على سبيل المثال — استخدامه صيغة « متقبل » وليس « مستقبل » ؛ إذ توحى أولى الصيغتين بالدرجة أو الحالة الذهنية والنفسية التى يكون عليها « متقبل » النص ، وهذا يزيد عن مجرد « الاستقبال » العفوى .

توجد بضع كلمات فحسب تتناثر فى البحث هنا وهناك ، ربما كان المسئول عنها محلية التعبير بالعربية ، وذلك مثل استخدامه لكلمة « رهين » ص ٦٧ بمعنى يتوقف أو متوقف على ، وكذلك التعبير بـ « محاصرة » الظاهرة وهو مفهوم حربى ينقله الزيدى هنا ليعنى « تحديد » الظاهرة . وهناك حالات أخرى من هذا القبيل لا أرى أنها تمثل عائقاً كبيراً ولكنها من قِبَل باحث تونسى جديدة على الأذن المصرية .

والباحث يؤكد أكثر من مرة (انظر على سبيل المثال لا الحصر صفحات ٦١ ، ٦٦ ، ٧٣) أنه « استقرأ » التراث النقدى ، وهذا يجعل القارىء أو على الأقل يوحى إليه بأن يطمئن لكل النتائج الواردة فى البحث . ولكن لدينا بعض التحفظات نرجئها لحين إيراد الملاحظة الخاصة بمصادر الباحث ومراجعه .

يتبع الباحث منهجاً صارماً فى تقسيم البحث ، وهذا المنهج وإن وسم بالتنظيم ورعاية التبويب فقد كان له خطره فى عرض الموضوع وتعتيم بعض المعطيات . حبذا لو جاءت الدراسة تبويباً دقيقاً لآراء نقادنا الأوائل ؛ عارضة بالتفصيل لجهودهم ومدى إضافة كل منهم فى سياقه التاريخى إلى مفهوم « الأدبية » . ولكن تناول الموضوع على ما هو عليه لم يخدم غرض المؤلف كثيراً فى إبراز هذا المفهوم إبرازاً كاشفاً أو مشعاً ، بل على النقيض من ذلك تقف التفريعات والعنوانات عائقا يحجب الرؤية الواضحة ويلغز فى تصور الأمور .

كذلك فإن التقسيم والتفريع قد أديا إلى وجود نوع من التداخل بين أقسام البحث ، والباحث نفسه يعترف صراحة بذلك إذ يقول : ص ٥٨ « لم يخل تحليلنا — وهو تتبع تحديد الأدبية من خارج النص — من الإشارة أحياناً إلى خصائص تهم الملفوظ » . وأحس بأن الباحث كان صادقاً فيما قال ، ولو أن إشاراته تلك كانت تحدث « دائماً » ولم تكن تحدث « أحياناً » .

الفصل الصارم بين عناوين الأقسام ومضامينها أدى أحيانا إلى استخلاص بعض النتائج التى أراد الباحث تعميمها ولكنها فى رأيى ليست صالحة كذلك .

فهو يرى مثلاً أن ثمة مقاييس للأدبية جاءت من خارج النص ومنها النسب .

وفى رأيى أن حسبان النسب فى هذا الأمر فيه إقحام على الموضوع ؛ ذلك لأن « الأدبية » كانت لها مقاييسها الموضوعية أو الذاتية على حد

سواء . أما مقياس النسب فربما اتخذ ــ أحيانا ــ وسيلة أو حيثية لتأييد الآراء أو النظرات النقدية ، وبذلك لم يكن النسب إذن مقياساً فى حد ذاته .

ثم إن النسب لم يتطرق إليه النقاد إلا حين عرضوا لشعر النقائض أو الهجاء ، أما فى بقية الأغراض الأخرى فلم يلعب فيها النسب ــ بما هو حيثية ــ أى دور . وإذا كان لنا أن نتقدم خطوة ، فقد كنت أتوقع حين كان الباحث يناقش هذه النقطة أن يشير إلى الحيثيات النقدية الأخرى التى ولّدها الشعر الحزبى أو شعراء الفرق الإسلامية من معتزلة وشيعة وخوارج وغيرهم .

ومن نتائج المنهج الصارم فى فرض الأقسام على البحث أن القسم الأول كان قد اقترب كثيراً من توضيح الأدبية وإلقاء الأضواء عليها . ولكن القسم الثانى قد جاء ليتناولها من منظور جعلها عسيرة المنال ــ باعتراف الباحث نفسه (ص ٥٦) . وهنا نجد غموضا يلف الظاهرة ، ويطوى معه القارىء الذى يكون قد ظن أنه تبين منها الكثير فى القسم الأول .

وفرضُ الأقسام على البحث بالصورة التى أتى عليها قد تسبّب فى وجود عيبينْ : الأول أن الباحث قد اضطر إلى التكرار ولم يستطع أن يتجنب الإعادة فى الفصول الثلاثة ؛ والثانى أنه باعد بين الأفكار المتشابهة أو التى تطورت عن بعضها البعض . لقد خصص فصلاً للتناول الاجتماعى وآخر للتناول التقنى ، ولو أسقط الحواجز بين الفصلين لضم أبعاد الظاهرة بعضها إلى بعض فى فكرة تجميعية أفضل ، ولتجنب فى الوقت نفسه مثل هذا الإغراب الذى كان منشؤه فيما أرى فرض عناوين .

ففى مناقشة اللفظ والمعنى (أساساً صفحات ١٠١ - ١١٦ وأيضا الإشارات المتناثرة هنا وهناك) ، فرض تقسيم البحث والعناوين التى آثرها المؤلف إطاراً فوّت عليه فرصة تسجيل الكثير من الظواهر الراسخة فى النقد العربى القديم . لقد حصر مناقشة المعنى فى فكرة الابتداع ــ ودعنا نتجاوز عن تفريعه المباحث ــ ونحن أن هذه الفكرة كان أجدر بها أن تأتى امتدادا للقديم والجديد ، بل إنها كانت ركيزة أو فرصة ينبغى انتهازها لمناقشة قضية السرقات . إن من يدقق النظر فى تراثنا النقدى القديم يجد هذا المثلث الذى يمثل القديم والجديد قاعدته ، على حين تأتى فكرة الابتداع وقضية السرقات لتمثل كل منهما واحداً من ضلعيْه .

على أية حال ، فقد جاء حصر المعنى فى فكرة الابتداع وحدها إجراء يفوت علينا فرصة تعرف مقاييس متعددة أخرى لأدبية المعانى .

ونذكر من هذه المقاييس : الصحة والخطأ ، والوفاء بالمعنى ، والشرف والضعة ، والتناقض والإحالة ، والصدق والكذب ، والمثالية والواقعية ، والوضوح والغموض ، والألفة والندرة ، والسطحية والعمق وما إلى ذلك .

وبالمثل يفوت على القارىء أيضا أن يكون على بينة من مقاييس « أدبية » الألفاظ ، من دقة وإيحاء وسهولة وألفة وطرافة وشاعرية وإفادة وانسياب ووضوح وقوة وما إليها .

كنت أرجو للباحث أن يحيط بمقاييس كل من اللفظ والمعنى وأن يبلور المفاهيم حولها ويبلغ بذلك درجة الشمول ، ثم يعرضها فى معرض لا يتجزأ ، وعلى نحو يظهر فيه النقد القديم بالصورة التى وضعها عليه نقادنا الأوائل .

لقد خلق الباحث ـ مع الأسف ـ الكثير من العناوين الجانبية ولكن فى عبارات من اختراعه هو ، وقد عمّى بذلك ما اصطلح عليه بين النقاد والقراء على حد سواء . وهذا بلا شك له أثره على كل من يقرأ الكتاب . وخذ على سبيل المثال عناوين : « التفاضل فى إطار ثنائى »/ « بناء التشبيه على المقارنة الضامنة للتصريح » .

ولعله كان على وعى بما يفعله وهو يقدم مثل هذه العناوين ، والدليل على ذلك أنه حين كان يورد عنوانا ، مثل التفاضل فى إطار ثنائى ، كان يتبعه بقوله : نعنى بالإطار الثنائى فى هذا المقام أن التفاضل يجرى بين طرفين قد يكونان شاعرين اثنين ، وهو ضرب من المباراة أو المعارضة على حد عبارةْ الخطابى .

وأقول ما دام هناك مصطلح راسخ للظاهرة وثابت فى التراث ، فلماذا نلجأ إلى اختراع عناوين غير مألوفة ثم نجهد أنفسنا بتوضيحها . أليس فى ذلك مضيعة لجهد المؤلف وإعاقة لمتابعة القارىء ؟!

لقد لجأ إلى استخدام عناوين غير دقيقة فى التعبير عن مضامينها . والنماذج أكثر من أن تحصى ، وعلى سبيل الأمثلة فقط : تأتى فحولة الشعراء للأصمعى تحت عنوان الترتيب الخارجى (ص ١٩) ؛ أى ذاك الذى يهتم بتنزيل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو خارجها ـ هكذا يقول الباحث . وأتساءل : ما دام تنزيل الشاعر داخل الطبقة أو خارجها ، فلماذا تجىء العنونة لتنصّ على الترتيب الخارجى ؟ كذلك تحت عنوان : تبلور وظيفة الناقد (ص ٣٨ وما بعدها) ، نقرأ الفصل كله تقريبا فنجده يناقش القديم والحديث فى الشعر . وفى نهاية الفصل فحسب تكلم عن وعى النقاد بمسئولياتهم .

والخلاصة هنا أن الباحث جمع مادة على جانب كبير من الأهمية ، ولكن إخضاعها لتصنيفات البحث ، واختراع عناوين خاصة أحيانا ، وغير دقيقة فى أحايين أخرى ـ كل ذلك قد شقق المسائل وباعد بين بعض المفاهيم على نحو يفوّت على القارىء استلهام فكرة تجميعية واضحة عن « الأدبية » وأبعادها .

وفى هذا الكتاب ظاهرة لا أدرى لها عنوانا أو اسما مناسباً ، وقد أدرجها ـ ولو مؤقتا ـ تحت مسمى « اللياقة العلمية » فى عرض المادة . وإليك التفصيل :

يشير الباحث (ص ١٠) إلى أن أول موقع لرصد « الأدبية » هو التقبل وهو ما يعبر عنه بالتلذذ الأدبى ـ إلى هنا وكل شىء مقبول . أما غير المقبول ، أو قل غير اللائق ، فهو أن الباحث يعلق على ذلك بقوله : « انتبه النقاد القدامى إلى ذلك » . ولنا هنا وقفه ، إذ لست أدرى أيها هو أساس الفكرة : نقادنا الأوائل أم المؤلف ؟ بعبارة أخرى ، فهمنا نحن للظاهرة ثم التفتيش عنها لدى القدماء لنرى ماذا كان رأيهم فيها ، أم أن الحقيقة أننا قرأناهم أولا وفهمناهم وأصبحنا فى تعبيرنا ننضح عما تعلمناه منهم ؟ وفى هذه الحالة ينبغى أن تكون لغة البحث متواضعة ، فتقول : « لقد انتبهنا نحن إلى ما سبق إليه

القدامى » ، وليس العكس كما يقول الباحث : إن النقاد القدامى انتبهوا إلى ما يقوله هو الآن .

مثال آخر (ص ٧١) يقول الباحث : « يعدد الجاحظ فى هذا النص خصائص المطبوعين كما ضبطناها سابقا » ، ومن هنا فإن الباحث يجعل من نفسه دائما الأساس الذى يفسّر فى ضوئه التراث القديم ، فهل يعقل هذا ؟!

وإلى جانب ذلك ، فقد كانت هناك بعض نقاط جزئية أرى أن أنبّه إليها باختصار .

الباحث ، وهو يفسر اللذة أو التلذذ الأدبى ، يشير إلى أن ذلك شعور داخلى له مظاهر حركية أو أجراءات فعلية ، وقد حصر هذه المظاهر أو الإجراءات فى : الإيماء ، والضرب بالرجل ، والبكاء . وأتساءل : أين التصفيق ؟ أين مكافأة الخلفاء ؟ بل أين استحسان النقاد والجمهور أو استهجانهم ؟ وأين الهزّة وأين الطّربة ؟

نقطة أخرى تتصل بمعرفة الجودة (ص ١٢).يقول إن معرفة العرب بها كانت معرفة غامضة بعيدة عن التحليل ، وأقول إن الغموض أمر نسبى بالنسبة لقراءاتنا نحن عن التراث ، أما الأقدمون فلا شك أن معرفة الجودة لديهم كانت ترتكز على أنماط للذوق الأدبى يحسّها المتخصصون منهم . ولو قد عبّر بأن معرفة العرب للجودة فى تلك الأونة كانت إجمالية لكان ذلك أنسب من حكمه عليها بأنها كانت غامضة .

كذلك فإن الباحث كان يربط أحيانا بين الظواهر لأوهى سبب ، أو دون سبب على الإطلاق ؛ ومثال على هذا الإجراء الأخير ما يقوله فى ص ١٣ من أن شعور المتقبل باللذة التى يحدثها نص أدبى إنما يدل على الجودة برغم الافتقار إلى التعليل ؛ وهذا سيكون حافزا لأن يعجب بنص دون نص أو أديب دون أديب . ولست أدرى حتمية لهذا الربط بين هذا وذاك .

وهو فى ص ٦٣ يشير إلى أنه كلما كانت شجرة الأنساب واضحة التسلسل ازدادت قيمة الشعر ، ولا أوافقه على هذا لأنه ربما زادت منزلة الشاعر ـ والحالة هذه ـ بما هو شخص أو إنسان وليس شعره بما هو قيمة فنية ، وإن كان هذا لا يتعدى ما أفرزه الواقع الشعرى فى مجال الهجاء والنقائض على وجه الخصوص .

وهناك نقطة أخرى ؛ فبرغم وضوح المصطلحات بوجه عام فقد كان ثمة خلط بين بعضها ؛ كما فى الخلط بين الطبع والطبيعية والمصنوع والعفوية والسجية (ص ٦٩) .

أورد الباحث عددا من الجداول الشارحة (صفحات ٣٢ ـ ٣٦ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٩٦ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١١ ــ ١١٣ ، ١٤٧ ـ ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٢) . وهذه « موضة » البحوث الحديثة ، وأخشى أن تكون مجرد تقليد مسطح للكتابة باللغات الأخرى غير العربية . ما هو أهم ، أن بعض هذه الجداول غامض لدى القارىء لأنها جاءت غفلا عن أية إشارات ، ولذا يكون صعبا على بعض القراء معرفة المراد بهذه الجداول أو طريقة قراءتها ، ومن هنا فإنى أراها عبئا لدى القارىء أكثر من كونها مادة مُعينة .

وفيما يتعلق بالمصادر والمراجع أقول : إنه انطلاقا من الإشارات المتكررة من الباحث بأنه قد « استقرأ » التراث القديم ، رأيت أن تكون لى معه وقفة صديق تربطنى به صلة التخصص المشترك .

فبالنسبة للمصادر أؤكد أن الباحث قد استغل عددا أساسيا من مصادر التراث النقدى القديم ، وجاء استخدامه لها على نحو يخدم هدفه ومنهجه ، وذلك واضح من توظيفه للنصوص المقتبسة ، واستخدامه الأفكار النقدية فى معرضها المناسب من بحثه .

ولكنه مع ذلك قد غفل أو أغفل عددا من المصادر الأساسية كان عليه أن يستفتيها على نحو أو آخر . إننى لا أتصور بحثا فى النقد القديم يغفل عن

ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : أدب الكاتب ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط ٤ القاهرة ١٩٦٣ .

الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) : الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ويليه : ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس . القاهرة ١٣٤٩ هـ .

ابن جنى (ت ٣٩٥ هـ) : الفتح الوهبى على مشكلات المتنبى . بغداد ١٩٧٣ .

التمام فى تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكرى ، تحقيق أحمد مطلوب ط أولى . بغداد ١٩٦٢ .

مؤلفو هذه الكتب قد ماتوا قبل نهاية القرن الرابع الهجرى الذى وضعه الباحث حيزا زمنيا لبحثه . وإن كان ذلك لا يمنع من أن نضم إليهم بعض الأصوات الأخرى التى كتبت عن الظواهر الأدبية والشعرية فى القرن الرابع أو بعده بقليل ، برغم أن سنى وفاتهم كانت فى القرن الخامس . ولا أرى فى ذلك مبررا لعزلهم من البحث . فالمتنبى مثلا توفى فى القرن الرابع ، ولذا أردت أن أتعرف آراء النقاد فى شعره ؛ فهل أتعسف وأقف بالبحث عند من كتبوا عنه حتى زمن معين ؟ وهل يعطى ذلك فكرة متكاملة عن المتنبى ؟ من هنا فإنى أرى أن على الباحث الحديث أن يخلق الصلات بين كتب التراث التى تعالج الظاهرة نفسها . من هنا فإنى أضيف إلى ماذكرته من مصادر :

الثعالبى (ت ٤٢٩هـ) : أبو الطيب المتنبى ماله وما عليه . ط أولى القاهرة ١٩١٥ .
: أبو الطيب المتنبى وأخباره ط ٢ القاهرة ١٩٢٥ .
: نثر النظم وحل العقد . دمشق ١٣٠. هـ .
: نثر النظم وحل العقد . القاهر١٣١٧هـ .

العميدى (ت ٤٣٣ أو ٤٤٣) : الإبانة عن سرقات المتنبى ، تحقيق إبراهيم البساطى . القاهرة ١٩٦١ .

الاصفهانى (ت ٤٢؟ هـ) : الواضح فى مشكلات المتنبى ، تونس ١٩٦٨ .

إن عدم الاطلاع على هذه الكتب قد فوّت على الباحث تسجيل تحديد « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقي .

وتتمة لهذه النقطة أقول : لماذا وقوف الباحث عند القرن الرابع الهجري ؟ إنه يتناول مفهوما له وزنه وخطره هو « الأدبية » في التراث النقدي . فكتابه إذاً مرجع مهم كثيرا لكل من يريد أن يعرف شيئا عن هذا الموضوع . وأعتقد أنه بوقوفه عند حدود القرن الرابع الهجري قد حرم البحث من سداه ولحمته : السدى موجود في مقدمة المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمام ، حيث يناقش المرزوقي « عمود الشعر » ؛ وهو أساس متين تبلورت عنده « الأدبية » بأسمى مفاهيمها . أما اللُّحمة فهو كتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) ، حيث يحدد هذا الكتاب كل الأبعاد الرئيسية لنظرية « الفصاحة » وهي عصب « الأدبية » .

ومن السدى واللحمة ، أوفق من عمود الشعر ونظرية الفصاحة يتشكل الهيكل العظمى « للأدبية » .

إننى آسف لأن أقول إنه في غياب الاستقصاء الدقيق تاهت عن المؤلف بعض المعطيات التي كان لها - لو استخدمت - أن تضيف إلى الموضوع الشيء الكثير . وأهم هذه المعطيات : تصور « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقي (سوى موازنة الآمدى التي استخدمت وحدها في البحث على أوسع نطاق) ، عمود الشعر ، ونظرية الفصاحة .

وتأثير ترجمة كتابيْ أرسطو ، الخطابة والشعر ، على مفهوم « الأدبية » وهذان الكتابان قد ترجما في القرن الرابع أو قبله . ونشير هنا إلى كتاب :

الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) : الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو والحكمة . تحقيق فؤاد البستاني بيروت ١٩٣١ .

كذلك فإن أهمال كتب المختارات وعلى رأسها : كتاب الخالديين : « الأشباه والنظائر » يفوت بعدا مهما إلى حد كبير في تصور « الأدبية » ؛ لأنه يضيف الكثير إلى مفهوم السرقات وإيراد الأشباه والنظائر . وكذلك فإن الدراسات القرآنية والكتابة حول إعجاز القرآن الكريم كان لها جميعا دور كبير في تطور النظرة النقدية . ومن هنا كان لابد من استغلال مصادر مثل : رسائل الواسطى ، والرماني ، والخطابي ، وكتاب القاضي عبد الجبار ، إلى جانب كتاب الباقلاني .

هذا عن المصادر ، فماذا عن المراجع ؟

فيما يتصل بالمراجع الأجنبية ، أورد الباحث منها أكثر من خمسة وعشرين مرجعا تضمها قائمة في آخر الكتاب . ولم يتعامل الباحث إلا مع كتاب واحد فحسب هو كتاب أمجد الطرابلسي بالفرنسية ، أما الكتب الأربعة والعشرون الأخرى فليس واضحا مدى الاستفادة بها في صلب البحث ، وذلك لأنه لم ترد إشارة واحدة إلى أى منها في هوامش الأقسام الثلاثة للبحث .

أما المراجع العربية فلنا بعض الملاحظات الجزئية ، أولا على طريقة الباحث في التعامل معها ؛ وثانيا في اختيار المراجع لبحثه .

أما عن تعامله مع المراجع العربية ، فإنه لم يجد مما كتبه طه حسين في النقد القديم إلا نقطة واحدة اقتبسها من كتابه حديث الشعر والنثر عن أبي تمام .

وحين عرض لإعجاز القرآن لم يذكرا اسم المحقق ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه « محقق مؤلف الباقلاني » . وفي اعتقادي أن ذكر اسم «السيد صقر » كان أكثر اختصاراً ، بل كان ضروريا كذلك ليسهّل المهمة لباحث لاحق يهمّه أن يرى النسخة المحققة لكتاب الباقلاني .

لست أدرى ما إذا ضروريا أم غير ضروري أن نوحد طريقتنا ونحن نتعامل مع المؤلفين . وهذه الملاحظة لا تقتصر فحسب على كتاب الأستاذ الزيدي وحده ، ولكني أراها تنسحب على كثير من البحوث . ومثالها في كتاب الزيدي أنه حين اقتبس من عبد العزيز عتيق وميشال عاصي ، أشار إلى الأول دون ذكر اسمه في صلب البحث قائلا إنه « بعض الباحثين » ، على حين ذكر بعد ثلاثة أسطر اسم ميشال عاصي . قد يقال : وما الضرر ؟ أقول : كبير ، فإما أن نشير إلى المؤلفين دون أسماء وإما أن نذكر أسماء الجميع ، خصوصا إذا كانت النقطة المطروحة فيها مجال لمقارنة الآراء . وهذه ، وإن بدت مسألة شكلية ، فإني أرى لها أهمية كبيرة ، بخاصة إذا كنا حيال قراء يجدر بنا أن نضع أمامهم القضايا في وضعها المناسب .

كذلك فإن الباحث قد أورد كتاب صلاح فضل عن البنائية وسرده في مراجع الكتاب ، ومع ذلك لا أجده قد أشار إليه في هوامش الأقسام .

هذا عن طريق التعامل مع المراجع العربية ، أما عن اختيارها فالأمر أعجب .

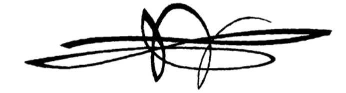
كيف يقرأ المهتمون بحثا عن النقد العربي القديم ولا يجدون فيه إشارات إلى نقادنا وباحثينا في مصر ، الذين كان لهم — دون رياء - دور الريادة في تعميق البحوث في هذا المجال ، من أمثال : طه حسين ، وأحمد أمين ،وأمين الخولي ، وإبراهيم سلامة ، وأحمد الشايب ، ومحمد مندور ، ومحمد النويهي ، وعز الدين إسماعيل ، وعبد القادر القط ، وشوقي ضيف ، ومحمد غنيمي هلال ، وبدوى طبانة ، ومصطفى هدارة ، ومحمد زكي العشماوي ، ومحمود الربيعي ، وجابر عصفور ، وغيرهم كثير .

أذكر هذا لأني وجدت الباحث في حيرة وهو يعالج مصطلح « الطبع » ؛ مشيرا إلى أنه لم يجد في الدراسات الحديثة — على حد قوله — عناية بهذا الجانب ، ومن هنا فلم يجد إلا صفحتين عنه في كتاب أمجد الطرابلسي بالفرنسية . وليسمح لى الباحث بأن أحيله — بالإضافة إلى هاتين الصفحتين اليتيمتين — إلى كتاب الدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبي عند العرب . القاهرة ١٩٧٩ (نسخة مصورة) صفحات ٤٨٣ — ٤٩٠ ، ففيها الكثير عن الطبع والصنعة يستقيه من كتب التراث أمثال :

ابن قتيبة : الشعر والشعراء ؛ الأصفهاني : الأغاني جزء ٦ ؛ ابن طباطبا : عيار الشعر ؛ العسكري : الصناعين ؛ الجرجاني : الوساطة ؛ ابن رشيق : العمدة ؛ المرزباني : الموشح ؛ عبد القاهر : أسرار البلاغة . وكذلك فإني أحيله إلى كتابات الدكتور شوقي ضيف ، وبخاصة في : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ط ثانية القاهرة ١٩٤٥ .

أمام صمت البحث عن أصوات نقادنا وباحثينا في مصر أضع بعض الاحتمالات : هل هو موقف من الباحث ؟ لا أعتقد . هل سوء

الإمكـانات ودورهـا فى عدم وصـول مؤلفات هؤلاء البـاحثين إلى تونس ؟ ولكن لماذا لم يشر الباحث إلى هذه الصعوبة لو أنه حاول ولم يستطع ؟ وإذا كانت معظم مؤلفات هؤلاء قد مضى على ظهورها ربع قرن من الزمان (على الأقل طبعاتها الأولى) ، فمتى نأمل أن تصل . إن المسألة ـــ والحالة هذه ـــ طامة كبرى تتعدى حدود قراءة كتاب والتعليق عليه . إنها تثير فى كل منا غيرة عربية ملحة من أجل حتمية تحقيق الوحدة الثقافية ، وتوفير أسبابها ووسائلها لأمة قدرها ومصيرها أن يتمم بعضها بعضا .



نموذج الخطيئة / والتكفير* والبحث عن شاعرية النص الأدبى

وليد منير

١ - مدخل إلى قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر :

(الخطيئة والتكفير) كتابٌ يجمع بين التقديم النظرى والدراسة التطبيقية . وهو لا يُمثِّلُ - كما يبدو للوهلة الأولى - بحثاً فى الشعر ، ولكنه يمثل بحثاً فى جماليات الكتابة . وهذه الجماليات فى مجموعها هى ما يصف (اللغة الأدبية) فى النثر والشعر معاً ؛ وهى ما يطلق عليها المؤلف مصطلح (الشاعرية) Poetics .

(الشاعرية) إذن بحثٌ فى إشكاليات البناء اللغوى ؛ وهى الكليات النظرية عن الأدب كما يقول «تودوروف» . وهى لا تقتصر كالأسلوبية على دراسة الشفرة دون السياق ، ولكنها تسعى إلى دراسة الشفرة بهدف تأسيس السياق الذى يتضمن فى ذاته الحاضر الظاهر ، والخفىَّ الضمنىَّ فى آن واحد . إنها تتركز حول الإجابة عن سؤال «جاكوبسون» المشهور : ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنيًا ؟ ومن ثمَّ فإن أولى وظائف (الشاعرية) هى إسقاط محور الاختيار الرأسى على محور التأليف الأفقى . هذا الإسقاط يتمثل فى عملية الانتهاك المنظم لقوانين اللغة العادية وسننها ، ويُحِلُّ (التوازن) محل التركيز على (التجاور) . إنه ينقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية .

هنا يتشكل فضاء النص الداخلى ، فتتمدد المساحة بين العناصر ، وينشأ هذا المدى الزمنى المصحوب بنوع من التوتر الذى يتراوح بين الشدة واللين . والطاقة (الإشارية) التى تسم النص الشاعرى هى المسئولة عن إثارة الأثر الجمالى فى وعى القارىء . وعندما تتحول الكلمة إلى إشارة ، تفعل هذه الإشارة ولا تعنى ؛ أى أنها لا تدل على معنى ، ولكنها تثير فى ذهن المتلقى إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً شتى . إنها تصير (تخييلاً) بتعبير «حازم القرطاجنى» . وهنا يُعَرِّفُ المؤلف (الشاعرية) مرة أخرى بأنها فنيات التحول الأسلوبى ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى .

ليس للنصِّ من (مضمونٍ) - بالمعنى القديم - إذن ، ولكن له (وظيفة) ؛ والعلاقة بين الوحدات التى يتكون منها النص تقوم بدور أساسى هو وظيفة هذه الوحدات .

ويستقى المؤلف مفاهيمه التى ترسم مجال حراكِهِ النقدى من ينابيع فكرية ثلاثة : البنيوية ، والسيميولوجيا ، والتفكيكية ، ويحاول أن يؤلف بين مختلف العناصر المختارة ، ضافراً من جدائلها منهجاً تكاملياً متجانس الأبعاد . وهو يأخذ من البنيوية قولها بلاشعرية البنى الداخلية للظاهرة ، واعتمادها على تحليل العلاقات الرابطة فيما بين الوحدات التى ينتظمها كلٌّ شاملٌ ، متحولٌ ، وقادرٌ على التحكم الذاتى عن طريق عملية (التخييل) . كما يأخذ عن السيميولوجيا تعريفها وتحليلها للإشارة sign؛ تلك الإشارة التى تتكون من دال يعوم floating ومدلول ينزلق sliding ، أو صورة صوتية ومتصور ذهنى ، تربط بينهما علاقة اعتباطية . واعتباطية الإشارة هنا اعتباطية نسبية ؛ أى أنها حرة فى دلالتها ، ولكنها لا تدل إلا بتواطؤ جماعى . وأخيراً فهو يأخذ من التفكيكية (التشريحية كما يترجمها المؤلف Deconstruction) فكرة (الأثر) ، وفكرة (النحوية) ، وفكرة (النص المفتوح) . والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة ، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنص ، ويقوم النص بتصدر الظاهر

* الخطيئة والتكفير . . من البنيوية إلى التشريحية .
قراءة فى نموذج إنسانى معاصر .
د. محمد عبد الله الغذامى - النادى الأدبى السعودى .

اللغوية . أما النحوية فهى تضافر جماليات الجملة مع نحوها لتأسيس بلاغيتها بعيداً عن المدلولات . وفى ظل ذلك كله لا يعنى النص المفتوح سوى أنه مطلق للخروج ؛ أى أنه خطاب فاعلية يسهم فيه القارىء ، ويعيد إنتاجه ، بدلاً من أن يتقبله تقبلاً استهلاكياً .

والمؤلف يعلن فى النهاية انحيازه الكامل للمنهج التفكيكى بمنجزاته الأخيرة ، التى تضمنت أبرز المقولات النقدية للبنيوية والسيميولوجيا فى ثناياها ، وجاوزتها إلى آفاق أبعد ، وأكثر فاعلية . وهو يُفرق بين طريقتين فى تشريح النصوص ؛ الطريقة الأولى هى نقض منطق العمل المدروس لإحلال بديل غائب (دريدا) ، والطريقة الثانية هى تفكيك النص إلى وحدات يعاد بناؤ ها مرة بعد مرة فى محاولة لإبداع النص من جديد (رولان بارت) . ويختار المؤلف الطريقة الثانية ، حيث يمكنه نهج (بارت) من «**الثبات على صهوة النص السابح ، والسباحة معه ؛ وبذا تمارس الإشارات حريتها ، وتنطلق فى تأسيس شفرتها**» . والنموذج الإنسانى الذى يقوم المؤلف بقراءته قراءة نقدية ــ وفقاً لمنهجه التفكيكى ــ هو الشاعر الكاتب السعودى «حمزة شحاتة» .

ولد «حمزة شحاتة» بمكة عام ١٩٠٩ م ، ومات بالقاهرة عام ١٩٧٢ م عن أربع وستين سنة . وقد عاش حياة قلقة غامضة ، وتميز سلوكه الحياتى وإنتاجه الأدبى بحس وجودى جارف لا يخلو من مسحة صوفية لافتة . وكانت أعماله الشعرية ، ورسائله ، ومحاضراته ، وكتاباته النثرية المتفرقة ، هى مجمل ما سماه المؤلف بـ (النص التام) لحمزة شحاتة . وفى هذا الجسد المسمى بـ (النص) أعمل المؤلف مبضعه النقدى مُفككاً ، وفاحصاً ، وموحداً بين أجزائه من جديد ، سعياً نحو بناء (النموذج) الذى سماه نموذج الخطيئة/التكفير ، مُعلناً ــ بعد جهد ــ أنه النموذج الذى يغطى بشكل شبه جوهرى جميع الوقائع ، والعناصر ، والتحولات فى بنية العمل ، ويفسرها تفسيراً محكماً .

٢ - المحاور الأربعة للخطاب النقدى :

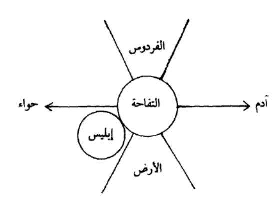
تنتظم الخطاب النقدى لعبد الله محمد الغذامى (المؤلف) محاور أساسيه أربعة ، نرتبها كالتالى :

ا - تكوين النموذج ذى الحلقات الست .
ب - شرح علاقات الشكل والدلالة فى هذا النموذج وتفسيرها (التردد بين الداخل والخارج) .
جـ - رصد المدارات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها .
د - تداخل النصوص (دراسة تضمينية لعلاقات التقاطع والتساوق) .

وتقسيمُ الكتاب إلى هذه المحاور الأربعة تقسيمٌ يعتمد الفاعلية الوظيفية للخطاب النقدى ، ويكشف عن دعائم القراءة التشريحية للنص الإبداعى ، ويغنينا عن النظر الجاهز المألوف لرؤية الناقد وفقاً لتقسيماته وتبويباته المتعددة ، التى ترمى إلى نوع من التنظيم التأليفى ، أو التنويعات التفصيلية على اللحن الأساسى لا غير .

حول المحور الأول يدور حديث الناقد عن صراع (آدم/الرجل/حمزة شحاتة) بين قطبين أزليين هما الخطيئة (المنفى) والتكفير (محاولة العودة إلى الفردوس) ، حيث تصبح علاقة شحاتة مع المرأة ــ من خلال ما يشى به النص الشحاتى ــ تمثلاً أدبياً لقصة البشر ، بوصفها انعكاساً متواتراً لمأساة الأب (آدم فى صورته الدينية) .

ويتشكل النموذج على هذا النحو :



وهو نموذج ذو حلقات ست كما يتضح من الشكل السابق .

نبع هذا النموذج ــ فيما يرى الناقد ــ من قلب نصوص شحاتة ، وكانت الجملة الشاعرية الواحدة تتحرك من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها فى نصٍّ يعد شعراً . هكذا أصبحت الجمل كليات عضوية تميزها (الشاعرية) وتوجهها نحو بناء النموذج .

ولكل حلقة من الحلقات الست التى سبق ذكرها معادلها الدلالى الصريح أو الضمنى . وترصد القراءة النقدية هذه الحقيقة على النحو التالى :

آدم	=	البراءة .
حواء		الإغراء .
الفردوس	=	الحلم .
الأرض	=	العقاب .
التفاحة	=	الخطيئة .
إبليس	=	الشر .

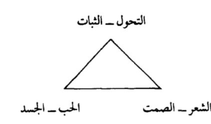
ويقتنص الناقد صورة النموذج فى أدب شحاتة كما تنمُّ عنها مقاطع متفرقة من خمس قصائد له ، ومحاضرة بعنوان **(الرجولة)** ، وكتاب نثرى موسوم بهذا الاسم : **(رفات عقل)**. كما أنه يعمد إلى تحليل رسائله الخاصة إلى ابنته (شيرين) تحليلاً دلاليًا ، ليؤدى صورة النموذج الذى قام باستخراجه من قبل . وتأخذ تفاحة الإغواء صورة (المعرفة) حيناً ، وصورة (المرأة) حيناً آخر . ويقارن الناقد فى هذا المجال بين شحاته فى تمثله لحس الخطيئة ، وأبى العلاء المعرى .

ويستعرض الناقد ضغط عناصر النموذج على الكاتب واحداً واحداً ، ثم يحجم عن الاستشهاد بالعنصر السادس (إبليس) فى صورشحاتة الأدبية ، حيث يخفت إشعاع هذا العنصر فى كتابات الشاعر ، أو يختلط مع العناصر الخمسة الأخرى ، بحيث لا يمكن فصله عنها .

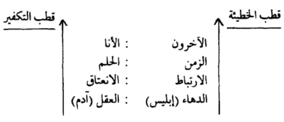
ويخلص الناقد فى النهاية إلى أن هذا النموذج إنما يشى بأن قصة آدم

على الأرض هى قصة شحاتة أيضاً ، مستدلاً بقول شحاتة «إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد . . أفكارى ، رغباتى ، ميولى ، أهوائى . . هى أنا» .

وحول المحور الثانى يدور حديث الناقد عن العلاقات الدالة التى تنتظمها ثنائيات ضدية تنتمى إلى قطبى النموذج (الخطيئة/التكفير). حيث يمكن اختزالها فى ثالوث الثنائيات التالى :



ونستقطب هذه الثنائيات الأولية فى تموجها كل الثنائيات الثانوية الأخرى مثل :



وثنائية (التحول ـ الثبات) تنطلق بناءً على إحساس النموذج بوجوده التاريخى (الفردوس ـ الأرض ـ الفردوس) ، فى حين تنطلق ثنائية (الشعر ـ الصمت) بناءً على إحساس بالقيمة ؛ تلك القيمة التى تتراوح بين الجدوى واللاجدوى ، أو بين الحقيقة والعبث . أما الثنائية الثالثة (الحب/الجسد) فتنطلق ـ فى الغالب ـ بناءً على حسٍّ مثالىٍّ أو رومانسى .

ويفكك الناقد (النص الشحاتى) إلى وحدات ، ويسمى كل وحدة جملة ؛ والجملة هنا هى أصغر وحدة أدبية فى نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبى المدروس .

والجمل فى نصوص شحاته ـ فيما يرى الناقد ـ أربعة أنواع كالآتى :-

١ - الجملة الشعرية . ⎤
٢ - جملة القول الشعرى . ⎦ ← الجملة الإشارية الحرة .
٣ - جملة التمثيل الخطابى .
٤ - الجملة الصوتية المقيدة .

والجملة الشعرية هى كل قول أدبى جاء على شكل شعرى ، مع ضرورة تميز هذا الشكل بـ (الشاعرية)كما سبق لنا شرحها وتفسيرها بوصفها مصطلحا أسلوبيا . أما جملة القول الشعرى فهى تلك الجملة التى تتمثل فيها نسميه بالنثر ، وإن كانت تشترك مع الجملة الشعرية فى انعتاق إشاراتها ، وقدرتها على إحداث الأثر .

ونُعَرِّف جملة التمثيل الخطابى بأنها جملة بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقى) ، وتتجه نحو تأسيس قول جامعٍ لمعنى ثابت مثل :

إن تَـفُـقِ الأنـامَ وأنـتَ مـنـهـم
فـإن المـسـكَ بـعـضُ دم الـغـزالِ

وقد تعمَّد الناقد ـ فيما يقول ـ إبعاد ما ينتمى من نصوص شحاتة إلى جملة (التمثيل الخطابى) من دراسته ، لعجزها عن التحرك نحو بناء النموذج .

وأخيراً فإن(الجملة الصوتية المقيدة) هى الجملة المنظومة لذات النظم ؛ وقد استبعدها الناقد أيضاً من نصوص شحاتة .

إذن ، فالجملة الإشارية الحرة بنوعيها (الجملة الشعرية ـ جملة القول الشعرى) هى وحدها نواة إنشاء النموذج عند «الغذَّامى» ؛ وهى ـ بوصفها جملة شاعرية تسعى إلى تأسيس سياقها ـ تُمَثِّلُ الطاقة المحركة لعناصر النموذج ؛ تلك الطاقة التى ما فتئت تحرك هذه العناصر ، وتؤسس العلاقات فيما بينها .

ويعالج «الغذَّامى» إشكالية القراءة (حرية تفسير النص وتحميله دلاليًا) على مستويين :

(أ) مستوى فنى ، يعتمد على التناول التفكيكى للنص من حيث إنه يوحى ولا يقول ، وإنه ينهض على أساس من علاقات الغياب لا علاقات الحضور .

(ب) مستوى نفسى ، نشترك فى تقريره أبعادٌ ثلاثةٌ هى :
١ - اللا شعور الجمعى . ٢ - جماعية اللغة .
٣ - حالة النحن .

وحول المحور الثالث يدور حديث الناقد عن المدارات الأربعة التى تُشَكِّلُ فضاء القصيدة وهى :

١ - مدار الإجبار التجاوزى(وهو يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التى تطغى على مساحة الانفعال الشعرى فيها) . ومن ذلك قول شحاتة :

زادتـه فى الحـب عـقـبَـى أمـره رهـقـا
عـانٍ بـجـنـبـىَ يـهـفـو ثـائـراً قـلـقـا

فـ (زادت) فعلٌ ماضٍ يدل على (الاستقبال) ، و (عان) اسم فاعل يحمل ـ برغم كونه اسماً ـ دلالة الفعل .

٢- مدار الإجبار الركنى (ويحدث الإجبار بين عناصر التأليف ، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثانى ويقرر إحداثه) . ومن ذلك قول شحاتة أيضاً :

تحـيـى خـيـالاتُ مـاضـيـه لـه صـوراً
مـاتـت وخـلَّـفـت الآلام والحُـرَقَـا

والإشارة : (تحيى/ماتت) تشى بأساس القيمة فى الإشارة ، وهو (الاختلاف) ، كما يقول (دى سوسير) ؛ فتحيى جاءت من سلم اختيار عمودى حر ، وهى فى الوقت نفسه تفرض نفسها على الإشارة المعارضة لها ، فتخنق أصداء الاختيار فيها .

٣ - مدار العودة للمنبع (وينمُّ عن عنصر التكرار الذى يحدث دائريًّا) .

٤ - مدار الأثر (حيث إن الأثر هو ما ينطبع فيما هو خارج

الشىء) ؛ وهو فاعلية نفسية تقدح شرارة الإيحاء . **والأثر بهذا المفهوم هو البديل الحقيقى للمعنى .**

حول المحور الرابع والأخير يدورحديث الناقد عن ظاهرة سياقية بارزة ، هى ظاهرة (تداخل النصوص) . ويرصد الناقد واحدةً من المداخلات النصيَّة بين «حمزة شحاتة» و «الشريف الرضى» من خلال (مفاعلين أسلوبيين) هما :

ا - جملة النداء .

ب - تداخل القوافى .

ويرى «الغذَّامى» أن بين قصيدة (غادة بولاق) لشحاتة ، وقصيدة (يا ظبية البان) للرضى ، علاقةً تشريحيةً وثيقةً ، تقوم على التقاطع والتبادل والتساوق والإحالة الإشارية . بذلك تسرى النصوص التاريخية بعضها فى بعض ، وتصبح الكتابة ــ فيما يقول ــ معركةً ضد النسيان .

٣ - فى نقد النقد : ملاحظات جوهرية .

تثير القراءة النقدية «لعبد الله محمد الغذَّامى» بامتداد فصول الكتاب ، وتنوع مدارجه ومنطلقاته عدداً من القضايا والمسائل المهمة فى حقل النقد الأدبى الجديد . ومما لا مماراة فيه أنه كلما تعددت أساليب التناول النقدى ، وتكثَّرت طرق المعالجة النقدية ، وارتقت أدواتها ، اغتنت تبعاً لهذا محاولات القراءة والتطبيق ، وتأصلت مستوياتها ، وإن اتسعت الفرصة لزيادة منزلقاتها فى الوقت نفسه .

نود أن نطرح فى هذا المجال بعض الملاحظت الجوهرية التى تمخضت عنها قراءتنا لهذا الكتاب ، ونلخصها فيما يلى :

١ - يثير الكتاب ــ فيما نرى ــ مسألةً ملحةً فى الساحة النقدية العربية ، ألا وهى مسألة (توحيد المصطلح) ؛ بخاصة أن بعض النقاد ــ والغذَّامى من بينهم ــ قد يطيب له أحياناً أن يستعمل فى سياقه النقدى ترجمتين مختلفتين لمصطلح واحد . مثال على ذلك استعمال ناقدنا لكلمتىْ (التشريحية) و (التفكيك) ترجمة للمصطلح النقدى Deconstruction ، كما أن كلمات أو مصطلحاتٍ من قبيل : (مدار الإجبار التجاوزى) و (مدار الإجبار الركنى) فى حاجةٍ إلى مزيدٍ من الدقة والتحديد والوضوح .

٢ - يتسم نموذج (الخطيئة/التكفير) فى بعض الأحيان بشىء من السعة والعمومية فى فحواه الدلالية ، بحيث يمكن أن ينتظم فيه مثلاً شحاتة ، وأبو العلاء ، وأبو العتاهية ، والجامعة بن داود معاً ، برغم ما بينهم من خصائص فارقة . وقد يكون السبب الرئيسى فى ذلك هو محاولة تأسيس النموذج بصورةٍ ينحاز فيها الناقد إلى التجريد على حساب الدقة .

٣ - إذا قمنا بتفكيك جميع النصوص لعدد من الكُتَّاب أو الشعراء إلى جملٍ أو وحدات ، ثم اخترنا من بينها ما يُسمَّى بالجمل (الشاعرية) ذات الطَّبيعة الإشارية الحرة ، دون غيرها من الجمل ، ثم كوَّنا من هذه الجمل ، التى تبلغ فى أدائها أقصى فاعلية وظيفية ممكنة ، نموذجاً جمالياً ودلالياً عاما ، ألا يستوى حينئذٍ تقويمنا الجمالى لكل هؤلاء الكُتَّاب والشعراء ؟ وألا يبدو العمل الجيد على هذا المستوى كالعمل الردىء؟

٤ - يحاول المؤلف أن يحدد مفهوم (السياق) تحديداً أحادىَّ المركز ، فيقصره على مجموع النصوص السابقة التى يتولد النصُّ من تمثل مخزونها الاستعارى والسياقى دون أن يفهم (السياق) على أنه كذلك إطار تاريخىٌّ ومرجعى تشكله علاقات الإنتاج (السوسيو ــ لغوية) .

٥ - يقع المؤلف أحياناً فى منزلق خطير حين يضطر إلى أن يعزل الكلمات عن سياقها لتحاكى فى دلالتها المفردة وضعية النموذج المفروض .

٦ــ يقع المؤلف كثيراً فى شرك اللغة الإنشائية ، على نحو ينأى به عن التحديدات العلمية المطلوبة والصارمة للغة النقد ؛ فهو يطنب فى الوصف الموسوم بالعاطفية أحياناً كثيرة ، حين يكون فى أشد الحاجة إلى التحليل الموضوعى الدقيق بوصفه معالجاً لمجالاتٍ أدبيةٍ معقدةٍ ، ومتداخلةٍ ، ومتماس فى أكثر من نقطة . كذلك فإن صبغةً دينيةً واضحةً تنسرب لتسبغ لونها على الخطاب النقدى فى أكثر من موضع ، حين يكون السياقُ فى غنى كاملٍ عن حضورها . ومما هو جديرٌ بالذكر فى هذا المجال أن فهم العمل الأدبى ــ فيما يقول الدكتور صلاح فضل ــ عملية عقلية صرف ، ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبى ، أو العثور على النفس من خلال النص بتلاقى الأرواح التى تعزف على الوتر نفسه .

٧ - ترتبط عملية الشرح والتفسير عادةً (من المنظور البنيوى والتفكيكى) بالواقع الخارجى مجاوزةً بذلك العمل الأدبى ذاته ، وتشمل إدراج البنية فى أخرى أكبر منها ، تكشف عن كيفية تشكلها وتكوينها . ولا يفيد فى ذلك ــ كما يقول (البنيويون) ــ نهج التناول النفسى أو المعالجة النفسية إلا فى حدودٍ بعينها . ويقرر «بيير ماشيرى» ، الذى يعترف بأن منهجه فى التفسير يقترب ــ إلى حد كبير ــ من منهج التحليل النفسى ، أن الناقد التفكيكى حين يلعب دور المفسر إنما يكشف عما نسميه **«لا شعور النص» وليس عن «لا شعور الكاتب»**. وبصرف النظر عن حديث (الغذَّامى) حول محورٍ نفسىٍّ تقرره أبعادٌ ثلاثةٌ هى : اللا شعور الجمعى ، وجماعية اللغة ، وحالة النحن ، فإنه ، أى الغذَّامى ، لم يحاول أن يستند إلى أى منظورٍ اجتماعىٍّ فى رؤيته النقدية . و «رولان بارتٍ» ــ أو (فارس النص) كما يدعوه ناقدنا ، ويحاكيه ، ويعلن عن تَمثُّلِهِ لمقولاته النقدية ــ هو أول من نبهنا إلى أن اللغة تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، وأن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو وضع أيدينا على طبيعتها الأيديولوجية .

٨ - ينجح الناقد نجاحاً لافتاً فى عقده لسيلٍ من المقارناتِ الذكية بين عددٍ من المقولات النقدية الغربية الحديثة ، ونظائرها من المقولات النقدية العربية التى ترجع إلى نقادٍ وفلاسفة عربٍ سابقين فى هذا المجال ، كحازم القرطاجنى ، والغزالى ، وعبد القاهر الجرجانىّ ، وغيرهم .

وأيًا ما كان الأمر فقد قام الدكتور «محمد عبد الله الغذّامى» فى كتابه (الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية) بجهدٍ نقـدىٍ مُضْنٍ وفعّال ، وحاول قدر الإمكان ربط (النظرى) بـ (التطبيقى) ، ساعياً إلى الإسهام فى خلق تيار نقدىٍ عربىٍ ، يستند فى أساسه إلى أحدث المفهومات النقدية المعاصرة . وقد كان علم (اللغة) بإمكاناته الضخمة معيناً حقيقياً له فى هذا المجال ؛ وربما أشار ناقدنا نفسه إلى تلك الأداة الفاعلة حين قدّم لقراءته النقدية الطويلة بقول «كلود ليفى شتراوس» الشهير : «لقد راضت العلوم الإنسانية نفسها ، منذ قرونٍ ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوعٌ من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبداً ، ولكن فجأةً ظهر منفذٌ صغيرٌ انفتح بين هاتين الحلقتين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة» .

الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى القرن الخامس الهجرى

إعداد : فندى هزاع نصر

إشراف : الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف

عرض : عبد القادر زيدان

لقد أسهمت بيئات ثقافية عدّة ، فى بحوث الاستعارة فى أدبنا القديم ؛ فهناك علماء اللغة ، وعلماء الكلام ، وأهل الأدب والنقد .

ولكن هذه البيئات عندما تعرضت لبحث الاستعارة ، لم تكن بعيدة عن المنطلقات الفكرية التى كانت تشغلها وتهتم بها . ومن ثم كان من الطبيعى أن تنعكس قضايا هذه البيئات الثقافية على بحوثهم التى تصدت لتناول الاستعارة بالتحليل والدراسة ، دون النظر باهتمام إلى أن الاستعارة تمثل فى حقيقتها العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر ، بعيداً عن أى هموم قد تتصل بقضايا اللغة أو الدين على الصورة التى جلاّها لنا الباحث فى دراسته هذه .

ولقد سلك الباحث فى تحديد منهج بحثه ما نصح به المرحوم الشيخ أمين الخولى من يحاول أن يتناول الاستعارة بالدرس والبحث ، حين قال : « إن الباحث فى الاستعارة ينبغى أن يؤرخ لبيان تناولها الأول فى العربية كيف كان ، ومن أين جاء القوم ، وإلى أين اتجهوا فيه . ثم كيف أصّلوا قواعدها ، وفرّعوا مسائلها ، وتخيّروا شواهدها ، وفى أى فرع من فروع درسهم وراء البلاغة عرضوا لها ، وبأى شىء من رائج درسهم ومعروف علمهم تأثر تفكيرهم فيها ، وإلى أى حدّ وقف تناولهم لها ولِمَ ، ومتى كان ذلك » .

ووفقاً لهذا التوجه ، نراه يفرد الفصل الأول لتوضيح الأثر الذى خلفته الثقافة اللغوية فى بحث الاستعارة ؛ فيحدثنا عن عناية المتقدمين بفكرة الدلالة فى صور الشعر ، وكيف جمعوا فى دراساتهم للصور الشعرية بين العناية بالدلالات الحسيّة التى تيسّر للمتلقى الفهم والإدراك ، والاهتمام بإبراز المضمون الوجدانى والفكرى ، فضلاً عن الاحتفاء بالصياغة التى تترجم كل ما هو حسّى إلى فكر ووجدان .

ويرى الباحث أن الدراسات المتقدمة ، إن كانت قد أغفلت إبراز الصورة الاستعارية فى شروح الشعر وتحليل مضمونه فى مرحلة ما ، فقد أعقبت هذه المرحلة مرحلة أخرى أعطت ذلك الجانب عنايتها واهتمامها ؛ فقد اهتمت بالصورة الاستعارية ونظرت إليها بوصفها أكثر الصور الأدبية إبداعاً وابتكارا ؛ لكونها ألصق بروح الأديب وخياله وفنه ، وأعمق فى التعبير عن مشاعره وانفعالاته .

ومع ذلك ، يذهب الباحث إلى عدّ الاستعارة وليدة النقد الحديث ؛ فالناقد القديم أساء فهم وظيفتها وطبيعتها وصلتها بالتعبير ، ولم يُعن بصورها العناية الواجبة ، بل عنى بصور التشبيه ، وعدها مصدر الشاعرية الفذة ؛ فالتشبيه كالأصل فى الاستعارة ، وهى شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صوره .

ومن ثم جاءت الملاحظات النقدية التى حفلت بها المصادر المتقدمة تدور داخل إطار الإعجاب المتواتر بصور التشبيه الذى تتحقق فيه الدقة والوضوح ، واستقصاء الصفات وتتبعها ، على شريطة أن يتجنب الشاعر فيها الكلمات التى تثير النفور والاشمئزاز ، وأن يبتعد عن الإسراف والغلوّ الذى يجاوز حدود الصدق .

ولا جدال فى المكانة المفضّلة التى كان يحتلها التشبيه عند اللغويين فى القرن الثانى الهجرى ؛ فالتشبيه يحافظ على تمايز الصور واستقلالها ، ويحقق المقارنة والمطابقة بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة ، فضلاً عن إبرازه لقدرات الشاعر وإمكاناته فى توليد الصور وابتكارها .

ويرجع الباحث اهتمام النقاد القدامى بالتشبيه إلى استجابة طبيعية لنزعة نفسية عميقة ، وميل لصور التشبيه . وربما جاء ذلك الاهتمام نتيجة لبواعث دينية تهتم بتحديد الأشياء وتعريفها .

ولا مندوحة من أن يقال إن جمال الصور وطرافتها وجدّتها التى احتفل بها النقاد القدامى لا تبرز فى معرض التشبيه ، ولاتتضح فاعليتها وأبعادها إلا إذا قامت على أساس من المقارنة والتناظر ، ونظر إليها من خلال السياق الذى يحدّد أثرها ويمنحها قيمتها فى التعبير . ولعل ذلك كان يمثل نقطة الضعف فى تناول هؤلاء النقاد للنماذج الشعرية التى ألموا بها . لقد خلا ذلك التناول من التعليل لاستحسانهم وإعجابهم بتلك النصوص ، ولم يقدموا الدليل الذى يكشف عن إمكاناتهم وقدراتهم على التحليل لهذه النصوص .

ولكن ذلك القصور فى التناول ، لا ينفى ما لديهم من مَيْل متأصل فى نفوسهم إلى تقدير الخصائص الفنيّة فى التعبير ، وعمق إدراك للأساليب الفنية فى التصوير ، من خلال اختيارهم للروائع من التشبيهات .

ويتفق الباحث مع القول بأن موقف اللغويين من الصور الاستعارية كان يتسم بالشك والريبة ؛ لأنها تقوم على التجاوز والانتقال ، ويتوقف إثباتها على الوضع الأول والمناسبة والنقل ، كما يتوقف على السماع عن العرب الموثوق بعربيتهم .

ومع ذلك ، فقد أدرك اللغويون أن اللفظ يجاوز معناه الحقيقى ، أو مدلوله اللغوى ليدل على معنى آخر متميز ، له صلة بالمعنى الأول أو شبه أو مقاربة . وبهذا المفهوم تصبح الاستعارة المعترف بها ـ عندهم ـ هى الاستعارة التى يُشكّل التشبيه أحد أركانها ، وغايتها الكشف عن بلاغة التعبير وإخراجه إخراجاً جديداً ، يجلو رونقه ، ويوضح مضمونه . أما إذا قامت الاستعارة على أساس من الإبداع الخيالى الذى يجاوز حدود التشابه والاقتران فإنها تدخل دائرة الغموض والإبهام .

ولا يفوت الباحث أن يدفع تهمة معرفة اللغويين المبكرة للمجاز والاستعارة نقلا عن

أرسطو ، على الرغم من مكانته فى الأدب العربى .

ثم يلتقى الباحث ــ فى هذا الفصل ــ مع الجهود الذى بذلها اللغويون وهم يتتبعون صور الاستعارة فى القرآن الكريم ، سوره وآياته ، من خلال تفسير هؤلاء العلماء لمعانى القرآن ومجازه ، وتوضيح مشكل آياته البينات ، كما تمثلت فى كتاب « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، وكتاب « معانى القرآن » لأبى زكريا يحيى بن زياد الفراء .

ويحدثنا الباحث عن الغاية التى تغياها أبوعبيدة من وضع كتابه ، وهى تأكيد الصلة الوثيقة بين أسلوب القرآن وطريقته فى التعبير ، وأساليب العرب فى نظم الكلام من جانب ، ورؤيته لفكرة المجاز وتعريفه له من جانب آخر .

فأبو عبيدة لم يكن ينظر إلى المجاز بوصفه استعمالا للفظ أو التركيب فى غير الذى وضع له ، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلى فى المجاز اللغوى ، أو إسناد الشىء إلى ما ليس حقه أن يسند إليه فى المجاز العقلى أو الإسنادى ، وإنما أطلق لفظ المجاز وأراد به معناه الواسع الذى عرفه من الوضع اللغوى ؛ وهو المعبر والممر والطريق . وأعطاه صفة الشمول التى تنضوى تحتها فنون التعبير التى تسهم فى توضيح المعنى ، سواء كان بالجملة الشارحة أو المرادف المفسر ، أو كان عن طريق الحقيقة اللغوية أو طريق المجاز بمعناه الاصطلاحى .

ويشير الباحث إلى تحرج أبى عبيدة فى تناوله لآيات قرآنية كثيرة تعتمد فى مبناها على الاستعارة لتعلقها بالذات الإلهية من جهة ، أو بالعقيدة من جهة أخرى . ومن ثم جاء إدراجه لها فى سلك المجاز دون أن ينصّ على تسميتها . وإن كان ذلك التحرج ــ كما يذهب الباحث ــ لم يحل بينه وبين أن يذكر كلمة مجاز بمعنى الاستعارة فى تفسيره لبعض المجازات التى تعرض لها فى مناطق أخرى بعيدة عن مناطق الحرج التى أشرنا إليها .

ولا يفوت الباحث ــ فى معرض حديثه عن مفهوم أبى عبيدة للمجاز ــ أن يقارن بينه وبين المفهوم الاعتزالى للمجاز ؛ فهو ليس قسيماً للحقيقة أو مقابلاً لها كما يراه المعتزلة فى تناولهم للنص القرآنى بالتفسير ، بل هو مصطلح عام يوضح ما تضمّنته الآيات البينات من معان بلاغية على ضوء المعانى اللغوية المختلفة لمدلول اللفظ .

ويفرغ الباحث بعد ذلك للفراء وكتابه « معانى القرآن » . لقد كان هدف الفراء من كتابه توضيح معانى القرآن وتوجيهها توجيها لغويا ونحويا . وتمثل منهجه فى ذلك الاستشهاد للقرآن الكريم بالشعر وما قالته العرب ؛ إذ كان يأتى بالبيت من الشعر لتوضيح المعنى اللغوى القريب الذى لا شبهة وراءه . وخوفا من الوقوع فى الحرج ، كأبى عبيدة ، كان الفرّاء كثيراً ما يتعرض لمواطن الاستعارة فى القرآن الكريم ولا ينص على تسميتها ، ويكتفى بشرح مضمونها اللغوى ، ويكشف عما تبنى عليه من تشبيه ، وما تتضمنه من قرينة تصرف الكلام عن ظاهر معناه ؛ فالنصّ على ذكر الاستعارة فى تلك المرحلة المبكرة من التفسير ــ كما يذهب الباحث ــ يعدّ مطعنا فى بلاغة هذه الآيات فبلاغة الآيات القرآنية قائمة فى ذاتها .

ويتوقف الباحث عند حديث الفراء عن « القرينة » التى تصرف الكلام عن ظاهر معناه ، وتميز بين المدلول اللغوى للكلمة والمدلول المجازى لها ، ويقارن بينه وبين أبى عبيدة فى تفسير مدلول الآية . ففى الوقت الذى يتوقف فيه أبو عبيدة عند حدود المعنى اللغوى دون إشارة إلى « القرينة » ، نرى الفراء يشير إلى معنى التجاوز فى الدلالة كلما لاح له ذلك .

ولايتفق الباحث مع ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن حديث الفرّاء عن الاستعارة يمثل طفرة كبيرة ، وقفزة رائعة أدت إلى الوصول بها إلى غايتها التى نعرفها اليوم ؛ لأن الفرّاء ــ كما يذهب الباحث ــ لم ينصّ على ذكر الاستعارة ، بل أشار إلى وجه التجاوز فى الدلالة ، ونوه بذكر القرينة . وهذا لا يعد استعمالاً دقيقاً لمعنى الاستعارة يماثل ما توصل إليه المتأخرون ، فضلاً عن أن مصطلح الاستعارة لم يطلق على المعنى البلاغى المعروف إلا بعد مطلع القرن الثالث بربع قرن على وجه التقريب .

وينتهى الباحث من هذا الفصل إلى نتيجتين :

الأولى : بروز دور اللغويين فى القرن الثانى الهجرى وإسهامه فى دراسة أساليب المجازفى القرآن الكريم ، فضلاً عن دورهم الواضح فى دراسة الصور الشعرية .

الثانية : سيادة التفسير بالمأثور على تلك المرحلة التاريخية المبكرة ، على نحو أدى إلى تحرج اللغويين من النصّ على الاستعارة فى تفسيرهم ، على الرغم من إدراكهم لما فى الأساليب القرآنية من تجاوز وانتقال فى دلالة الألفاظ ، تماثل نظائرها فى كلام العرب .

وفى الفصل الثانى يتابع الباحث تطور البحث فى الاستعارة فى القرن الثالث الهجرى الذى كان يعجّ بتيارات ثقافية متنوعة ، تحيا جنبا إلى جنب ، وتتبادل التأثير والتأثر ، فضلاً عن نشاطها الواضح فى التفسير والنقد ، وتحديد المصطلحات التى دارت حولها جهود السابقين .

ويلتقى الباحث فى بداية هذا الفصل بالجاحظ ودراسته المهمة التى تتعلق بفن البيان ، وما يتضمنه من تشبيه ومجاز واستعارة .

ويرجح الباحث أن الجاحظ يُعَدّ أقدم من وضع تعريفاً للاستعارة ، وتحليلاً لمضمونها يقترب من فهم المتأخرين ، وهو يذهب إلى هذا الرأى فى مواجهة من ذهب من الدارسين إلى القول بأن الجاحظ أقدم من ذكر الاستعارة من العلماء . ولكن الباحث ــ مع ذلك ــ يصف تعريف الجاحظ للاستعارة بالعمومية والشمول ، فيقول : « وتعريفه للاستعارة بأنها « تسمية الشىء باسم غيره إذا قام مقامه » ، هو تعريف عام يشمل المجاز بأنواعه » ، « كما يشمل التشبيه البليغ الذى يخالف الاستعارة من وجوه » . ثم نراه يضيف قائلا : « فالجاحظ لم يميز تمييزاً دقيقاً بين الفنون البيانية ، وكثيراً ما كان يجمع بين التشبيه والاستعارة والبدل والمجاز فى فن واحد من فنون القول فى القرآن الكريم . فالفنون البيانية لم تكن واضحة فى تفكيره » .

ولا يفوت الباحث أن يشير إلى التأثير المبكر للمتكلمين فى تحديد مفهوم التشبيه ، والانحراف به عن طبيعته الأصلية التى رسخها اللغويون . وتراه يتعرض لمفهوم التشبيه عند الجاحظ بقوله : « إنه لايتم على أساس من المشابهة الحسية فى الأبعاد والهيئات الخارجية كما عهدناه لدى السابقين ، وإنما قد يقع التشبيه فى الصفات المعنوية أو المقتضى الذهنى الذى يربط المشبه بالمشبه به » .

ويعلل الباحث رؤية الجاحظ هذه للتشبيه بأنها ربما كانت محاولة منه لإيجاد مخرج للتشبيهات التى تتصل بالذات الإلهية ؛ وذلك بتحويلها إلى صور ذهنية فى قوالب وأشكال مادية محسوسة ؛ لينجو من القيود الحسية ومن حدود التجسيم .

ثم ينتقل الباحث إلى ابن قتيبة الذى أعطى بحث الاستعارة أهمية خاصة عندما أفرد لها باباً مستقلاً فى كتابه « تأويل مشكل القرآن » .

ودراسة ابن قتيبة تمتاز بالاستيعاب والشمول لكثير من الآيات القرآنية ؛ فهى لا تتوقف عند حدود التجاوز فى الدلالة كما توقفت دراستا الفرّاء وأبى عبيدة ، بل تنص صراحة على وقوع الاستعارة فى القرآن الكريم ، وتتناول كثيراً من الصور الاستعارية بالتحليل والتعليل ، وتشير إلى مثيلاتها فى الشعر وكلام العرب . وقد عرّف الاستعارة بقوله : « والعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة ، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى ، أو مجاوراً لها أو مشاكلا » .

ويذهب الباحث إلى أن تعريف ابن قتيبة للاستعارة يجعل منها مرادفة لكلمة المجاز ؛ إذ يشترط لتحققها وجود علاقة السببيّة بين الأصل اللغوى واللفظ المستعار ؛ وهذه العلاقة من أخص علاقات المجاز فى عرف البلاغيين المتأخرين . أما علاقة المجاورة والمشاكلة ، فهى من خصائص البديع فى عرف المتأخرين .

كما يلاحظ الباحث أن ابن قتيبة فى تعريفه للاستعارة لايجعل التشبيه شرطاً أساسيّا فيها ، ولاينصّ عليه ، مع أن البلاغين المتأخرين يرون أن التشبيه أصل فى الاستعارة ، وهى شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صوره .

ويرى الباحث أن تعريف ابن قتيبة للاستعارة أوضح من تعريف الجاحظ لها ، على الرغم من عدم وضوحها فى تفكيره ، فضلا عن عدم تميز معالمها وحدودها .

وربما كان عدم وضوحها ــ أى الاستعارة ــ فى تفكيره ، وبعدها عن التحديد الدقيق ، يرجع إلى اشتمالها على صور مختلفة من فنون القول ؛ فهى تشمل المجاز المرسل باختلاف علاقاته ، ويتساوى مدلولها مع مدلول الكناية حين يجعلهما ابن قتيبة لفظين مترادفين ؛ وإن كان فى بعض النصوص يدل على الكناية بوضوح وينص على تسميتها . ونراه ــ أى ابن قتيبة ــ فى نماذج أخرى يشير إلى المبالغة بالاستعارة ، عندما يرى المبالغة وسيلة من وسائل التعبير ؛ فهى ترمى إلى الكشف عن المعنى المراد ، وتتنافى مع الكذب ؛ لأنها تعبر عن الانفعال والوجدان اللذين يعمقان الإحساس بالأشياء ، ويجعلان الشاعر يرى كل ما فى الكون والحياة كائنات إنسانية ، تشاركه أحزانه وهمومه .

ويتمهل الباحث عند بعض النقاد القدامى من البلاغيين موضحاً موقفهم من قضية القديم والجديد تارة ، ورؤيتهم للاستعارة تارة أخرى . فنراه يحدثنا عن التحول الذى طرأ على موقف المبرد ، الذى كان يحب القديم ويتعصب له ، كيف أقبل على الحديث ونهل منه ، وأقرّ بالفضل لشعرائه . ولكنه فى الوقت نفسه يتجاهل الاستعارة تجاهلا يكاد يكون تاماً ، وإذا أشار إليها جاءت إشارته عرضا وهو بصدد الحديث عن المعنى اللغوى للفظ المستعار ، بعيداً عن شرح مضمون العمل الاستعارى الذى أراده الشاعر . وكان اهتمامه كله ينصب على صور التشبيه ، لأن الاهتمام بالتشبيه ــ فيما يبدو ــ اهتمام بالقديم واحترام لفكرة التقاليد والنظام اللغوى الموروث .

وفى مقابل المبّرد يأتى ابن الأعرابى وقد اتخذ موقفا متزمتاً من شعر المحدثين ، معرضا عنه الإعراض كله ، وإن تعاطف بعض الشىء مع شعر أبى نواس . أما عن موقفه من الاستعارة ، فيذهب الباحث إلى أن دراسة اللغويين فى القرن الثالث الهجرى لم تكن سوى تعميق وامتداد لدراساتهم فى القرن الثانى الهجرى .

ويتماثل موقف ثعلب من قضية القديم والجديد مع موقف ابن الأعرابى ؛ فقد كان نزوعه إلى القديم يحول بينه وبين الاعتراف بفضيلة التقدم المحدث ؛ وإن رفضه ذاك ــ كما يقول الباحث ــ كان ينطوى على إعجاب ضمنى فى بعض الأحيان .

وعندما يتعرض ثعلب للاستعارة بالتعريف يقول : « هو أن يستعار للشىء اسم غيره أو معنى سواه » . ولقد ترتب على هذه الرؤية للاستعارة من قبل ثعلب أن جاءت دراسته للنماذج الشعرية مفتقرة إلى الكشف عن عمق الدلالة ، ووفرة الاحتمالات التى يتطوى عليها العمل الاستعارى ؛ لوقوفه فى دراسته عند حدود الدلالة اللغوية القريبة .

وينهى الباحث فصله الثانى بوقفة متمهلة مع ابن المعتز وكتابه « البديع » ، بوصفه حدثاً عظيم الأهمية فى تاريخ البلاغة العربية ، وتطوراً فى النظرة إلى الصور الشعرية فى أشعار المحدثين .

لقد اعترض اللغويون على الصور الشعرية فى أشعار المحدثين ، ورأوا فيها خروجاً على الصياغة العربية الأصيلة التى يمثل التشبيه أحد أركانها . ومن ثم كانت الاستعارة أبرز صورة من صور الشعر يدور حولها الجدل والخلاف بين النقاد ، ويتسع حول صورها المبتكرة ميدان الخصومة . وجاء موقف ابن المعتز من هذه المعركة الدائرة بين المحدثين والقدماء مختلفا عنهم جميعا ، وإن اتخذ موقفه إلى جانب المحدثين عندما أشار إلى أن المحدثين لم يفسدوا التصوير والصياغة ، وأن البديع الذى زعم اللغويون أنه من خصائص شعر المحدثين ، وأنه يشكل خروجاً على تقاليد القصيدة العربية الأصيلة ، يشترك فيه المحدثون والقدماء جميعا . ولقد كانت هذه الرؤية للبديع من قبل ابن المعتز ، وراء الرغبة التى حثته على تأليف كتاب « البديع » .

ولقد جاء تعريف ابن المعتز للاستعارة بأنها « استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها » ، متفقاً مع تعريفات السابقين عليه كالجاحظ وثعلب ؛ فهى لا تعنى عنده أكثر من التغيير فى دلالة الكلمة ، وانتقالها من أصل متعارف عليه فى اصطلاح التخاطب ، إلى فرع لم يعهد استعمال الكلمة فى الدلالة عليه إلا بقرينة تقتضيها الضرورة اللغوية . ولقد أطلق ابن المعتز على الاستعارة اسم « البديع » . ومع أن الباحث يرجع أن هذه التسمية للاستعارة أخذها ابن المعتز عن الجاحظ ، فإن وجه الأهمية فى تبنيه لهذه التسمية أنه أفرد لها أول أبواب البديع الخمسة المعروفة ، ففرقها بالمحسنات اللفظية ، وهيأ الأذهان للنظر إلى صورها على أنها لفظية وزينة ومظهر من مظاهر البراعة والتفنّن . ومن ثم فقد أبعدها من أن تكون وسيلة من وسائل الإبداع والتصوير ، وطريقة من طرق الأداء والتعبير التى تقتضيها اللغة العربية .

وينتهى الباحث فى هذا الفصل إلى نتيجة مؤداها أن نزوع المحدثين إلى الغلو فى صور البديع ، ولجوءهم إلى توليد المعانى وتفريعها ، والتفنن فى صياغتها ، كان مجالاً خصباً لإثراء الدراسة الأدبية لصور الشعر ، وخلق حركة نقدية واسعة اتجهت فى نقدها اتجاها فنياً يجاوز العناية بالألفاظ والتراكيب ، إلى العناية بالمعانى وصياغتها وإيضاح مضمونها ، وقدر لها ــ أى هذه الحركة الفنية ــ أن تزدهر ويتسع مداها فى دراسات كبار النقاد فى القرن الرابع .

وفى الفصل الثالث ــ الذى عنون له الباحث بـ « أثر الثقافة الكلامية فى بحث المجاز والاستعارة » ــ نراه يتناول دور المدارس الكلامية فى نشأة فنّى المجاز والاستعارة ؛ فيأخذ فى دراسة هذين الفنّين فى ميدانى علم اللغة وعلم الكلام .

ولعله كان طبيعيا أن يتخذ بعض علماء اللغة مواقف كلامية ؛ فابن فارس ــ على سبيل المثال ــ كان سنيًّا ، ومن ثم جاءت رؤيته للغة متفقة مع الاتجاه السنى الذى يرى أن اللغة حقيقة لا مجاز فيها ؛ فالحقيقة هى الكلام الموضوع موضعه الذى ليس باستعارة ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير .

ولاجدال فى أن هذه الرؤية لمفهوم الحقيقة والمجاز عند ابن فارس ، تضعنا فى نطاق ما تعارف عليه متأخرو البلاغيين ، غير أنه لم يميز بدقة بين الحقيقة اللغوية والحقيقة الشرعية ، ولذا تبدو اللغة وشعر العرب وآى القران لديه من قبل الحقائق اللغوية .

وفى مقابل ابن فارس ، نجد ابن جنى الذى يؤكد أن أكثر اللغة مجاز لا حقيقة ، وأن وقوع التوكيد فى اللغة دليل على شيوع المجاز فيها . ولكن إلحاق المجاز بالحقيقة أدى إلى الالتباس بينهما ، وإلى بروز نظرية الوضع ؛ بأن يقال هذا حقيقة وهذا مجاز . وقد تناول الباحث الآراء المتعارضة حول هذه القضية ؛ فكشف عن الضعف البادى فى نظرية الوضع ، وأوضح أن القول بأن الحقيقة هى الأصل والمجاز فرع عليها منقول ، هو قول ضعيف يتنافى مع طبيعة اللغة التى تقوم على الخلق والتفاعل .

ويشرع الباحث فى تناول فن المجاز فى بيئة المتكلمين ؛ فيشير إلى أن الجهمية والمعتزلة هم أول من قسم الكلام إلى حقيقة ومجاز . وعلى عكس ما ذهب إليه ابن تيمية من أن تقسيم اللفظ إلى حقيقة ومجاز هو تقسيم حادث بعد القرون الثلاثة الأولى ، وإسناده ذلك التقسيم إلى المعتزلة وغيرهم من المتكلمين ، يرى الباحث أن التحديد الصحيح لمصطلح المجاز فى اللغة قد ظهر بجلاء فيما ذكره الجاحظ من مجاز فى معانى الآيات القرآنية ، فضلاً عن أن جذوره تمتد إلى مرحلة أقدم ، حين جعل المتكلمون موضع درسهم علم الكلام ومايتعلق به من الدلالات اللغوية ، وهم بين تأويل اللفظ أو حمله على ظاهره .

ويعرض الباحث فى هذا الفصل إلى موقف المعتزلة من المجاز فيشير إلى أبى الهذيل العلاف وبحوثه الكلامية فى القرآن الكريم ، وما انتهى إليه من تجريد الصفات ونفيها ، وعدّها وجها من وجوه الدلالة على الذات . ثم يعرض لتلميذه النظام ومنهجه الكلامى فى تفسير الآيات

القــرآنيـة ، مـوضحـاً كيف سلك فى تـأويله الأساليب العربية فى المجاز ، وحاكى طريقتهم فى التوسع اللغوى .

ولا يفوت الباحث أن يشير إلى دور الجاحظ فى تـأكيـد أهمية أن يكـون المفسّر على علم تـام بالكلام ؛ ولذا نراه ينتهى إلى نتيجة مؤداها « أن المنهج الكلامى القائم على نقد النصوص والشك فى الـروايـة والتفسير ، والاحتكام إلى قـواعـد العقل بحمل مضمون الآيات على المجاز ، قـد أصبح من لدن الجـاحظ منهجاً ثـابتـا لمدرسـة الاعتزال » .

وينتهى البـاحث هذا الفصـل بحـديث عن الاستعارة عند المعتزلة فى القرن الرابع الهجرى ؛ فيذهب إلى أن المعتزلـة بدءاً من القـرن الرابـع أخـذوا فى التـأليف بـين الـذوق اللغـوى فى التراكيب ، وما انتهـوا إليه من أصـول كلامية مذهبية ، أو مايمكن أن يقال عنه المطابقـة بين الآيات وأدلة العقول .

ولقـد كـان الرمّـانى رائـداً فى تحقيق هـذه المطابقة ؛ فقد كان يرى أن الصور القرآنية تحوّل المفـاهيم والحقـائق العقليـة المجرّدة فى صـور مـدركات حسّيّـة تقربهـا من الأفهـام والإدراك الإنسانى لتصل بها إلى مرحلة الإيمان واليقين .

ويأخذ الباحث على الرمّانى تعريفه للاستعارة بأنها « تعليق العبارة عـلى غير مـا وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة » ، فيذهب إلى أن هـذا التعريف يحصـر الاستعـارة فى حـدود المجـاز ، مع أن المتـأخرين ميزوا بينهما تمييـزاً دقيقا ، فضلا عن أنه جعلها إحدى طرق البلاغة والبيان ؛ فقد كان يرى أن كل استعارة حسنـة توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وأن كل استعارة لابد لها من حقيقة هى أصل الدلالة على المعنى فى اللغة . فالحقيقة هى الأصل عنده ، والاستعارة فرع عليها منقول ، غايته الوضوح والبيان .

وإذا كـان الـرمـانى لم يـوفق ــ كـما يقـول البـاحث ــ فى تعريفه للاستعـارة ، فقد وفق فى التطبيق ؛ إذ ساق عدداً من الأمثلة التطبيقية التى تَشِفُّ عن إدراك لما تتضمنه الصور القرآنية من عمق الدلالة وتنوع المعنى .

ولقد استفاد الشريفان : الرضى والمرتضى من ذلك الاتجاه الاستعارى الذى نـظره الجـاحظ وطبّقه الرمّانى ؛ فأخذا فى التوسع فى تطبيقه على صـور استعـاريـة جـاءت فى القـران الكـريم ، متحررين من الاتجاه العقلى التجريـدى فى أكثر الأحيان ، مهتمين بالاتجاه التصويرى الذى يعنى بإبراز المعانى البيانية فى الآيات ، كاشفين عن سر بلاغتها .

أما فى الفصل الـرابع ، فقـد تابـع الباحث ما حدث من تطور فى تناول الاستعارة فى القرن الرابع الهجـرى ، حيث نراه يتحـدث عن أثر الثقافة الأدبية على أشعار المحدثين ، وما فى هذه الأشعـار من صـور فنيـة تستـوقف الـدراس ، بما تتميز به من سمات خاصة تميزها عن غيرها من الصـور التى جـاءت فى أشعـار المتقـدمـين . فالقارىء لشعر بشار ــ الذى يعدّ رأس المحدثين فى البديع ــ سيجـد آثار الجـدّة والابتكار ، إلى جانب سمات المحافظة والتقليد ؛ بمعنى أن بشاراً كان يجمع فى شعره بين الجـزالة وقـوة التعبير ، والعناية بالتشخيص والتجسيم . ويتفق الباحث مع من ذهب من الباحثين ــ وهو بصدد الحديث عن غزليات بشار ــ إلى أن أبياته الغزلية كانت تتسم بـالـرقـة والسـلاسـة ، مـع بـروز روح العصر، الأمر الذى يدل على أن صنعة بشار كانت تقوم على الموازنة الدقيقة ــ كما أسلفنا القول ــ بـين العنـاصـر التقليـديـة فى الشعـر العـربى ، والعنـاصر التجـديـديـة المستمـرة من الحضـارة والثقافة المعاصرة .

ويجمع الباحث بين أبى نواس وبشار عندمـا يصف شعرهما بالميل إلى الاعتـدال فى استخدام الاستعارة والمحافظة على الـديباجـة العربيـة فى الصياغة . وإن كان يرى فى الوقت نفسه أ ن أبا نواس درج على اتباع طريقة الشعراء المولدين فى التشخيص والتجسيم وتـوليـد المعـانى ، وهـذا مـا جعل الآمـدى ــ أمـام مظـاهـر الإبـداع فى شعره ــ ينبّه إلى خروجه على طريقـة العرب ، ومخالفة المألوف من صورهم الشعرية .

ويذهب الباحث إلى أن مظاهر التجديد التى يطالعها الـدارسون فى شعـر أبى نـواس وبشـار تتبـدّى على صـورة أوضـح فى شعـر مسلم بن الوليد ؛ فالاستعارة فى شعره تحولت إلى فن من فنون البـديع الذى يمثل كل جديد مبتكر ، وإن جاء ذلك الابتكار محاكياً فى أغلب الأحيان صور الشعر الجاهلى كما تبدّت فى شعر زهير . ومع أن مسلم بن الوليد كان يقتفى أثر زهير فى الصياغة والنظم ــ كما يقول الباحث ــ إلا أنه كان يضيف إلى ذلـك البـديـع الذى كـان معروفـا فى الشعر القديم ، ومن ثم جاء شعره متسماً بالطابع القديم فى صياغته وأساليبه ، وبالطابع الحديث فى معانيه ومضمونه .

وإذا كـان النـاقـد القـديم قـد اتهم مسلم بن الوليد بـإفساد الشعـر ، ثم تبعـــــه أبو تمـام وتتلمذ عليه ، فإن الناقد الحديث يرى فيه أول من جدّد الشعر ، وخـرج على جموده وتقاليـده القديمة .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى أبى تمام ليتناول الاستعـارة فى شعره ؛ فيشـير إلى ما ذهب إليـه أغلب النقاد من تأثر أبى تمام بمسلم بن الوليد ، وأخذه البديع عنه . ويرى الباحث أن أبا تمام لم يكن مقلداً لشعر مسلم ، بل كان مجدّداً فى صور الشعر ومعانيه ، بما كان يعكسه ذلك الشعر من مظاهر الحضارة الجديـدة فى العصر العبـاسى .

ولقد تمثل ذلك التجديد فى الصور الاستعارية فى شعـره ، حيث تميزت عن صـورهـا فى أشعـار المتقـدمـين من حيث تقصّى أجـزاء الصـورة ، وتعميق دلالتهـا ومضمونها الشعـرى وطـاقتهـا الشعـوريـة والـوجـدانيـة ، فضـلا عن العمق الفلسفى الذى نجده فى معظم أشعاره .

ويتناول الباحث بعد ذلك الاستعارة فى شعر المتنبىّ ؛ فيذهب إلى أنها لا تقل جودة وإبداعاً عن صورها فى شعر أبى تمام . ويرى البحث أن صورالاستعارة فى شعر المتنبى ليست بعيدة عن صدق إحساسه واستجاباته المطبوعة ، وأنها تمثل قمة التصوير الفنى فى شعر القرن الرابع ، فضلاً عما بها من ابتكار وإبداع حينما يستجيب الشاعر للإحساس الصادق بالأشياء ، وإن كانت أحيانا تـأتى بعيدة عن المستـوى المحقق من الثـراء الفكـرى والحضارى الـذى نجـده فى شعـر أبى تمام .

ويفـرغ البـاحث إلى الحـديث عـن نقـد الاستعارة ؛ فيشير إلى أن أكثر النقاد كانوا أميل إلى تفضيـل الاستعارة القـريبة التى تتضـح بهـا حدود التشبيه ووجـه الشبه ، مـع نفورهم من الاستعارات البعيدة التى تعتمـد على التشخيص والتجسيم . ويرى أن منهج الآمدى فى النقد كان يمثل الاتجاه المحافظ ، على نحو يتفق مع منهـج اللغويين الذى يهتم بجلاء المعنى ووضوحه . ثم نـراه يـدرج القـاضى الجـرجـانى والعسكـرى والباقلانى مع الآمدى فى مـدرسـة واحـدة يطلق عليها مدرسة الآمدى .

وينهى البـاحث هذا الفصـل بـالحـديث عن الصلة بين الاستعارة والسرقات الأدبية لما بين بحث الاستعـارة وبحث السرقـات الأدبيـة من تلازم كما يقول . فنراه يشـير إلى ما اتفق عليه النقاد من أن السرقة الأدبية لا تحقق إلا إذا وقعت فى المعنى المبتكر الذى ينفـرد به الشـاعـر دون سواه ، وأن المعانى العامة التى هى شركة بين جميع الشعراء لا يجوز أن توضع داخل حدود السرقات الأدبية . ولاجدال فى أن هذه الرؤية النقدية التى تتسم بالتسامح والموضوعية كان لها دورها فى نقل الاستعارة من دائرة الاتهام إلى ميدان الفن .

ونأتى إلى نهاية الـرسـالـة ، فنلتقى فى فصلها الخامس والأخير بالباحث وهو يتناول الاستعارة فى القرن الخامس الهجرى .

فالقرن الرابع فيما يرى الباحث ، كان يمثـل الخصوبة فى بحوث البلاغـة والنقد بعـامـة ، وبحـوث الاستعـارة بخـاصـة . أمـا القـرن الخامس ، فكان يمثل قمة النضج والاكتمال فى تلك البحوث جميعا .

لقد تخلّت بحوث الاستعارة فى القرن الخامس الهجرى عن نظرة الإعجاب المحدود التى كـان النقاد والبلاغيون ينظرون بهـا إلى الاستعارات القريبة المسموعة عن العرب ، ليتسع مدى ذلك

الإعجاب فيحتوى الجديد المبتكر فى ميدان الصور الشعرية ، ولتأخذ الاستعارة مكانة مهمة فى مختلف البحوث التى دارت حولها بوصفها « أبرز صورة من صور التجديد فى معانى الشعر ومضمونه ، وعليها المعول فى كثير من مسائل البلاغة والنقد » .

يصحب الباحث فى بداية هذا الفصل أبا العلاء المعرى ناقداً لديوان أبى تمام وشارحاً له؛ ليكشف لنا عن موقف أبى العلاء المؤيد لأنصار الجديد فى المعانى الشعرية ، وتوافقه مع أبى تمام فى كثير من الصور الاستعارية الجديدة التى أنكرها عليه النقاد قبله .

ويستهوى الباحث تحليل أبى العلاء لشعر أبى تمام ونقده ، بوصفه لوناً جديداً فى بابه ؛ لا يتعمد البحث فيه عن الأخطاء والهفوات ، قدراعتماده على إبراز مواطن الجودة والإبداع ، فضلاً عن تعمقه فى إدراك العلاقات بين الدلالة الأصلية أو اللغوية للفظ المستعار ودلالته الفرعية أو الاستعارية .

وينتقل الباحث إلى ابن سنان الخفاجى ، تلميذ أبى العلاء الذى لم يتأثر بهذه التلمذة قدر تأثره بمنهج الآمدى وترسم خطاه ؛ فجاءت الاستعارة عنده على ضربين : « قريب مختار ، وبعيد مطّرح ، فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوى وشبه واضح ؛ والبعيد المطّرح إما أن يكون لبعده عما استعير له فى الأصل ، أو لأجل أنه استعارة مبنية على استعارة ، فتضعف لذلك » .

وذلك التقسيم الذى ذهب إليه ابن سنان للاستعارة ، لا نجده عند أبى العلاء ــ كما يقول الباحث ــ بل نجده عند الآمدى الذى بسط فيه القول ، وتناول شعر أبى تمام بالنقد على أساسه .

ومع ذلك ، يبدى الباحث إعجابه بالنماذج التى اختارها ابن سنان من الصور الاستعارية فى مجال التطبيق ، مع أنه كان يربط فى تحليله للاستعارة بين حسنها وبيانها ، وقدرتها على تحقيق المشابهة الموضوعية بين المستعار منه والمستعار إليه . ومن ثم جاء ذمّه للاستعاة التى لا توجد لها حقيقة موضوعية تعود إليها ؛ ولا يتحقق بها شرط المشابهة بين المستعار منه والمستعار له .

ثم يفرد الباحث ما تبقى من هذا الفصل لعبد القاهر الجرجانى ؛ فيحدثنا عن التأصيل الذى حظيت به نظرية الاستعارة على يديه ، ويشير إلى العلاقة التى جمعت بين رؤيته للاستعارة ونظريته فى النظم ؛ هذه النظرية التى تتوخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، وتنسيق الألفاظ فى دلالتها على معانيها ، على نحو يجعلها تجاوز حدود الصحة اللغوية إلى إطار الجودة الفنية .

لقد اكتسبت نظرية الاستعارة على يدى عبد القاهر ــ كما جاءت فى كتابيه : أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز ــ نضجاً لم يكتمل فى دراسات سابقة عليه ؛ لاستنادها إلى أسس ومبادىء لنظرية واضحة ، عندما ربط بينها وبين نظريته فى النظم ، وأدام النظر فيها على ضوء فلسفة لغوية عُدّت لدى الباحثين إنجازاً متقدماً فى تاريخ البلاغة والنقد فى القرن الخامس . ومن ثم جاءت نظرة عبد القاهر إلى الاستعارة من خلال وجودها ضمن سياق معين ، هو الذى يحدّد معناها ويكشف عن دلالتها ، بعيداً عن رؤيتها بوصفها مجرّد تجاوز وانتقال فى دلالة اللفظ .

ثم يشير الباحث إلى تقسيم عبد القاهر للاستعارة ؛ فهناك استعارة تعتمد على وضوح التشبيه ، وأخرى يأتى التشبيه فيها مضمراً مكنياً .

ويذهب الباحث فى مناقشته لتقسيم عبد القاهر ذاك إلى أن ذلك أتاح له أن يقدّم حلاً لمشكلة ذات جانبين : جانب أدبى ، وجانب كلامى ، ومهّد الطريق أمام الدارسين كى يعيدوا النظر فى الاستعارات المشخصة والمجسمة ، بوصفها مصدراً من مصادر الثراء الفكرى والحضارى .

ويتناول الباحث تأرجح عبد القاهر بين فكرة النقل فى الاستعارة وفكرة الإثبات التى عمادها الادعاء . ويذهب الباحث إلى أن تأكيد فكرة الادعاء من قبل عبد القاهر قد مهدّ السبيل لإبطال شبهة الكذب فى الاستعارة لكثرة ورودها فى التنزيل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك تمييز عبد القاهر بين الاستعارة والتشبيه البليغ ، وبينها وبين المجاز . ثم يشير إلى إعلاء عبد القاهر للاستعارةووضعها فى مقام أعلى من التشبيه ، وكيف نظر إلى الغموض فى التشبيه وخفائه على أنه من محاسن الاستعارة وسرّ بلاغتها .

ويبقى أن ننوه بالجهد الذى بذله الباحث فى دراسته هذه ، وصبره الذى تحلّى به فى تتبّع بحوث الاستعارة على مدى خمسة قرون مُفيداً من بحوث أستاذه المشرف ودراساته فى هذا الميدان ، فضلاً عن بحوث رائدة أخرى لها أهميتها فى مجال الاستعارة . وإن كان لم يفد بالقدر الكافى من الدراسات الحديثة فى علوم اللغة والدلالة ، لعرض هذه المفاهيم عليها ، ونقدها بمنظور علمى ، يضيف الى المادة التاريخية الوفيرة تنظيما منهجيا حديثا .





the rhythm of Arabic poetry and further, what this rhythm was thought to consist of from the point of view of classical Arabic metrics. For in it we find stated for the first time in a clear and unambiguous text that the basis of rhythm in classical Arabic poetry is **quantitative.**

Thirdly, al-Akhfash's book clarifies a number of controversial issues that were stirred up by al-Khalīl's conception of metrics, chief among them the issue of al-Khalīl's circles. These al-Akhfash does not mention explicitly, but he does express his opposition to the essential idea upon which they are based, that is, the question of primary and derived metres.

This issue, as the editor suggests, does not reveal merely the disagreement between al-Akhfash and al-Khalil as linguists of the Basran school, but translates as well into a doctrinal dispute which could have far-reaching consequences for the reevalution of al-Akhfash's work in various fields, since this work states clearly that the author was a follower of the Qadarite and Murji'ite, Abū Shamir.

The importance of al-Akhfash's **Kitāb al-ᶜArūd,** as this study attempts to establish, is that it proceeds from the definition of the phonic basis of Arabic metrics to a manifesto of the doctrinal and political controversy which was implicit in the sceientific approaches in many of the fields of Arab sceince, particularly at their inception. This renders this recently edited work a cultural document of considerable historical significance.



This concludes **Fuṣūl's** two-issue series on the classical Arabic literary critical heritage. These studies have by no means exhausted the possibilities of scholarly enquiry into and reevaluation of the problems and issues of the Arabic literary critical past. But it is hoped that they will serve to encourage further investigation and reexamination through a variety of critical methods.

Translated by:
Suzanne Pinckney Stetkevych.

proffered the opinion that the greater part of language is figurative, as are most actions, such as "Zayd stood and ᶜAmr sat" which he claimed was to be understood paradigmatically rather than literally.

What is strange in classical Arabic rhetorical theory, in the author's opinion, for both literal and figurative speech, is that the expression that the speaker uses is described as "displaced", whereas that which is not used is described as "fixed in its original form." Even odder than this is the distinction between literal and figurative that has the effect of making the speaker means what he does not mean, whereas he means only what is contained in his speech, which ought to be relied upon exclusively.

The stability of the literal meaning of the word is the first law of classical Arabic rhetoric, and for this reason the relation of figurative speech to literal is that of the accident to the essence: the accident is weak because it is changeable; whereas the essence is strong because it is stable. The history of figurative speech in rheoric was a dramatic one because the figurative was less cohesive than the literal, but at the same time, more effective. The literal is stable because it arises from the juxtaposition of a word to a meaning and assigning it its signification. By means of this designation the word is established in the meaning just as an object is situated in a place and does not move from it. If there was, as they say, a consensus among the rhetoricians that the figurative is more expressive than the literal, that allusion is more expressive than direct statement and metaphor is more expressive than figurative speech, then the effect of the intensive morphological forms should be augmentation, such as in the intensive form of the Qur'anic **raḥīm** (very merciful), in which the change from **faᶜil** to faᶜīl serves to indicate an increase in mercy. ᶜAbd al-Qahir, however, denies this in a statement to which al-Khatib al-Qazwīnī took exception, thereby stirring up a considerable controversy among the rhetoricians.

The difficulties of the theory of figurative speech are too great to be easily resolved, whether in Arabic rhetoric or in European, which likewise defined figurative speech in terms of literal. For there too the literal meanig was taken to be the virtual norm, even if its precise nature was not known. *Modern theories are nothing but refinements of this definition*, for figurative speech is still taken to be a deviation or departure from the norm.

The problem of the division of speech into literal and figurative lies in replacing usage with coining and imagining that the word is coined in abstraction: only when it enters into usage does it become literal or figurative; or it is not used at all and expressions are formed from it that are neither literal nor figurative. This division does not imply the existence or even the possibility of figurative speech, because figurative speech can only occur when it has been established that an expression has already been coined for a particular meaning and then subsequently been transfered to other meanings in a second coining; and this is something that we can never know.

Trust in figurative meaning is trust in poetic language as it was understood by the Romantics and, prior to them, Vico, Condillac and Rousseau. For figurative speech to them was not the branch, but the root; not the exception, but the rule.

● In his examination of the Arabic literary critical heritage Ragā' ᶜĪd turns to the problem of "The Earliest Literary Critical Terminology: A Reading of Ibn Sallām al-Jumaḥi's **Classes of the Master-Poets (Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shuᶜarā')**." The author proceeds by tracing the occurrance of literary critical terms and explaining the critical concepts and principles that they convey through the analysis of Ibn Sallām's use of them in a variety of contexts. In addition he presents to the reader some illustrations of the semantic development of these terms in the history of classical Arabic literary criticism as they occur in the works of a number of Ibn Sallam's successors.

The author deals with various aspects of each term, treating its cultural and theoretical origins, its historical sources, its linguistic significance, its relation to other terms, its critical functions and whatever issues, cultural phenomena, and theoretical principles were implicit in it — not to mention its actual application and usage. In addition he reveals the positive and negative aspects of the critical values and norms that each term conveys and analyses examples of each term's usage with regard to correctness and clarity or obscurity and inadequacy. In doing so, the author demonstrates the superiority of Ibn Sallām's critical efforts to those of many of his successors.

In light of the need for detailed analyses of literary critical terminology, such as Ragā' ᶜĪd has presented in this study, **Fuṣūl** has selected this topic as the theme one of its forthcoming issues. The present study thus serves as both harbinger and introduction.

● This issue of **Fuṣūl** devoted to the Arabic literary critical tradition closes with the presentation of an integral part of that tradition that was heretofore unknown: al-Akhfash's **Book on Metrics (Kitāb al-ᶜArūḍ)** edited with a critical study by Sayyid al-Baḥrāwī and here reviewed by Maḥmūd ᶜAlī Makki. In his study the editor approaches the field of Arabic metrics in light of al-Akhfash's book, explaining its importance through the examination of the artistic, methodological and cognitive principles contained therein.

Several points are of particular interest. First, al-Akhfash's **Kitāb al-ᶜArūḍ** is the oldest book to have come down to us so far on the principles of Arabic metrics. For its author was contemporary of al-Khalīl ibn Aḥmad, whose own pioneering book in the field has been lost. Second, this book reveals to us the basis upon which metrics was established as a science that studies

method itself has been subject to considerable neglect in the history of Arabic literary criticism.

The author then proposes to correct the common misperception of Arabic literary criticism, which is generally thought to have been dominated by impressionism, arbitrariness, and the inability to produce a comprehensive vision in the area of theorization. This the author presents in addition to his attempt to reevaluate some of the sources of linguistic critical material which were customarily omitted from the discussion of Arabic criticism.

Literary historical studies of Arabic criticism have approached the subject by treating what is termed "criticism among the linguists" and what is called "linguistic criticism". The first term refers to the efforts of the pioneering group that first concerned itself with the linguistic sciences, such as Ibn Abī Isḥāq al-Ḥaḍramī, Abū ᶜAmr ibn al-ᶜAlā', Yūnis ibn Ḥabib, Khalaf al-Aḥmār, Abū ᶜUbaydah, al-Aṣmaᶜī, Ibn Sallām, Ibn al-Aᶜrābī, etc. The second term refers rather to that criticism which is based upon recording the grammatical and linguistic errors in the works of the Arab poets. The author considers that "linguistic criticism" in this latter sense is not what is intended by the title of his study.

The linguistic criticism worthy of the term, is that which believes in the literary and artistic nature of literature and adduces as proof of this artistic quality the special linguistic characteristics of literary texts. It quickly exceeds the normative points of view which are the stopping point for other grammarians and linguists in the exercise of their craft. The author speculates that what happened in the history of Arab criticism was that the later grammarians took for granted the oft-repeated dicta about the adherence of linguists to the fields of syntax, lexical obscurities and biography. They limited themselves to translating these traces of the classical critics, garnered from a number of books in circulation, into normative linguistic criticism, while overlooking the more valuable materials devoted to the "literariness" of literature, the special quality of its language and the fine links stemming from issues of a genuine critical nature between linguistics and poetics.

● Muṣṭafā Nāṣif in his study entitled "The Humanist Form of Signification" strikes at the root of the problematics of language in Arabic poetry. He takes as his starting point the analysis of the rhetoricians' view of truth, which he considers the theoretical foundation for a number of important observations. For he sees in the mere raising of the question of the nature of truth a clear expression of the crisis between individual and society, between factions and parties, and between speculative theologians and linguists, not to mention the crisis between all of the above on the one hand and the philosophers on the other. This phenomenon was then reflected in the study of language and poetry: For the philosophers claimed that they were the ones who knew reality and its truths whereas the poets, although they might deal with some partial issues in these areas and might rely to some degree upon logic or dialectics, nevertheless for the most part did not feel compelled to furnish proofs. For the function of poetry in the philosophers' eyes was to make the reader imagine that what is not true is true by means of a series of artifices or tricks. Thus, for them, the poet's skill lay in his ability to distract the reader from the weakness of his logic. The struggle between philosophy and poetry was, for the philosophers, a struggle between the forces of life and death, a confrontation between devotion to duty and pursuit of profit.

Because Islamic society had its origin in a religious phenomenon, and religion is an affair of the intellect, the triumph of the intellect meant an attack against the emotions and the degeneration of the imaginative faculty. This became clear in the rhetoricians' studies of signification when they divided it into "positivist" and the "committed" and then proceeded to connect the emotions to "committed" signification. The result of this was that poetry, in their hands, was reduced to rhetoric and man was isolated from nature.

The study of the signification of words continued muddled and unconvincing, for it was never able to discover the myth latent in the word. The speculative intellect became the master to be obeyed in the search for meaning. Then too, the classical Arab rhetoricians conceived of the literal signification apart from the figurative, which was reduced to a simple analogy of the literal. Thus the entire semantic order was turned head over heels and there ensued an intimidating, if imaginary, distance between mind and object. If meaning is in fact based upon the connection between individual and object, then the rhetoricians did indeed expound the concept of signification. But they failed, nevertheless, to make any connection between signification and poetic meaning.

● Luṭfī ᶜAbd al-Badīᶜ in his study of "The Drama of Figurative Speech" continues to expose the historical and intellectual roots of classical Arabic rhetoric. As the author sees it, the concept of the use of figurative speech (**majāz**) to make speach convey a meaning other its apparent one is one of the symptoms of the crisis in *Islamic thought* provoked by the Muᶜtazilites in the beginning of the third century **hijrah** in their treatment of the Qur'anic descriptions of God as possessing a face, two hands, etc. Everything that was said about figurative speech consisted of a sort of attack on language by means of positing a hypothetical existence opposed and prior to it. This hypothetical existence to which the Muᶜtazilites resorted to establish the correct meaning of the Qur'anic descriptions might be external, like the requirement that speech conform to reality, or mental, like the necessity of applying the rules of language, such as negation and assertion, refutation and confirmation.

Nor did Ibn Jinnī shed his Muᶜtazilite skin when he

metaphor that is characteristic of Abū Tammām's poetry and that al-Jāḥiẓ celebrated as uniquely Arab — that is, the personification of the abstract—is the result of the intentional and coherent application of literary values that differ from his own. For al-Āmidī these are nothing but a proliferation of ugly and far-fetched metaphors resulting from the poet's inability to distinguish good "Arabic" metaphor from bad.

4. The **Muwāzanah** proper. The critic is ultimately unable to carry out his projected comparison of entire **qaṣīdahs** of Abū Tammām and al-Buḥturi on the basis of common rhyme and meter. He compares only islolated images in which he distinguishes only between the traditional and the innovative, which he equates, respectively, with good and bad.

● In his essay "The Aesthetics of the Traditional Arabic **Qaṣīdah:** Between Critical Theorization and the Poetic Experience ", Shukri ᶜAyyād raises the issue of the unity of the traditional Arabic **qaṣīdah** from the pre-Islamic poetry of the **Muᶜallaqāt** to the late ᶜAbbasid **qaṣīdahs** of al-Mutanabbi. He then chooses three prominent critical texts that deal with this subject and discusses them in light of the culture of the age on one hand and contemporary poetic practice on the other. After a detailed analysis of the texts, the author concludes that the aesthetics of the Arabic **qaṣīdah** was shaped by material and cultural factors which were reflected both in poetic practice and, although to a lesser degree, in critical theorization. In the author's opinion this development never effected the basic aesthetic principle of the **qaṣīdah,** that is, that the **qaṣīdah** is founded upon a conscious poetic unity, the source of which is not the imitation of life, but absorbtion in it.

● In his essay entitled "Ibn Qutaybah and Beyond: The Classical Arabic Qaṣīdah and the Rhetoric of the Risalah" Jaroslav Stetkevych takes as his starting point Ibn Qutaybah's oft-repeated formulation of the Arabic **qaṣīdah.** As the author notes, this is the only coherent theoretical scheme that mediaeval Arabic literary criticism has left us that accounts for the ternary structure of the Arabic ode. At the same time, the author remarks that Ibn Qutaybah's model in a strict sense should apply only to the **qaṣīdah** as it became the vehicle for the ᶜAbbasid courtly panegyric. What we derive above all from Ibn Qutaybah's discursive definition of the **qaṣīdah** is the realization that this ᶜAbbasid critic is speaking of a structure that functions rhetorically : it has an inherent message and is meant to influence ("knowing that he had thus duly obligated his patron to fulfill his claim and expectation, and impressed upon him the adversities which he had borne on his journey, the poet commenced with the panegyric"). On this epideictic function and, as Ibn Qutaybah would have it, form of the qaṣīdah, the author then proceeds to discuss the **qaṣīdah** in terms of other epideictic literary structures, such as the oration and the epistle. In his opinion Arabic rhetorically based literary criticism must have been aware of these formal and functional similarities even before Ibn Qutaybah's time, although the first explicit reference to the similarity between the **qaṣīdah** and the **risālah** (missive, epistle) appears to be that of Ibn Tabāṭabā.

According to Ibn Tabataba it had been said that poetry was "bound (i.e., rhymed and metred) epistles" and that epistles were "unbound poetry". This, viewed analogically, extends to the poem / **qaṣīdah** as structure and the oration/ **khuṭbah.**

In Ibn Quataybah's eyes, what the ᶜAbbasid courtly poet thus delivered was a form of missive, regardless of whether his delivery was oral, and therefore analogous to an epideictic oration, or written and presented as an epistle. On this basis the author proceeds to compare Ibn Qutaybah's formulation with the three, and eventually four, part Greek, Latin and early mediaeval European rhetorical formulations of the oration and the epistle: 1) exordium, 2) narration, 3) argumentation, 4) conclusion. Already in its Ciceronian understanding, the purpose of the exordium was essentially that of "rendering the audience attentive and well-disposed". Through the equation of this with Ibn Qutaybah's remark "So as to dispose favorably, attract attention and exact a hearing" the author is able to identify the exordium with the **nasīb**. The Arab theorist's remark on the **raḥīl** as "obligating the poet's patron to fulfill his claim and expectation" is at once identifiable with the post-Ciceronian **captatio benevolentiae,** but at the same time indicates that for Ibn Qutaybah the **raḥīl**, at least in rhetorical intent, is indistinguishable from the exordium, even though stylistically it may be a **narratio.** This tells us that the **nasib** and **raḥīl** in the Arabic **Qaṣīdah** are of one and the same poetic voice or persona, and furthermore explains why it was possible for the ᶜAbbasid **qaṣīdah** to progressively dispense with the **raḥīl** section altogether, without taking the poet's own voice and self out of the poem and without depriving it of its rhetorical exordium-tied effectiveness, now dependent entirely upon the **nasīb**.

After a detailed analysis of the analogy of the **qaṣīdah** to epideictic rhetorical structures, the author concludes by warning the reader that the rhetorical approach does not tell enough about the poetic structure. We are left with further unresolved, if not unsuspected, formal riddles, for which rhetorical criticism has neither ear nor answer.

● ᶜAbd al-Ḥakim Raḍi concentrates in his study on "Linguistic Criticism in the Arabic Heritage" on the linguistic axis that is considered one of the strongest links between classical and modern literary critical trends. As he sees it, the point of contact btween linguistic and literary critical study has served as one of the major pivot points between classical and modern criticism since the beginning of this century, even though this

tific, argumentative prose. Others of his pronouncements on the coherence of the parts in poetry do not specify the scope, but would appear to refer to one line of poetry. Al-Jāḥiẓ's most interesting remarks on the relation of the parts of the **qaṣīdah** are made almost in pa ssing— that in elegy and moralistic poems the hunting dogs kill the wild cows, whereas in panegyric, the wild cow kills the dogs. Ibn Qutaybah's oft—repeated passage from Al-Shiʿr wa al- Shu ʿarā is innovative in its attempt to justify the sequence of the parts of the **qaṣīdah** and to explain the connection between them. The author is careful to observe that Ibn Qutaybah's remarks apply not to all **qaṣīdahs**, but to the courtly panegyric of the Umayyad period and after. The passage is, however, isolated in Ibn Qutaybah's work, he neither returns to the subject, nor applies it as a standard in his practical criticism. Thaʿlab's approach is the most radically atomistic. He limits himself to the internal structure of the individual line of poetry, only rarely using illustrations that exceed fragments of two lines. After dealing with the works of Ibn al Muʿtazz, Qudāmah ibn Jaʿfar and Isḥāq Ibn Ibrāhīm, who deal with the classification of rhetorical devices and poetical themes rather than the concept of the entire **qaṣīdah**, the author concludes with a discussion of Ibn Ṭabāṭabā. This last critic is by contrast to the four perviously treated remarkable for his use of long quotations and the insistence on the coherence of the poem in his poetics. However, upon analysis of Ibn Ṭabāṭabā's practical criticism, it seems that the unity of the poem that he has in mind is the smooth concatenation of lines and motifs, and not, as some recent critics have claimed, the "organic unity" of the poem in the Platonic or Coleridgean sense.

● Ulfat al-Rubi in her study of "al-Sijilmāsī's Concept of Poetry" examines the critical thinking of one of the leading Maghribi critics and litterateurs of the fourth century **hijrah**. She begins by remarking that al-Sijilmasi benefitted greatly from the work of the Muslim philosophers in establishing a theoretical foundation for poetry, and it is their theoretical bases upon which he rests his own treatment of the concept of poetry .

Al-Sijilmāsī was particularly concerned with the definition of the laws of literary composition and on this basis presented his concept of poetry from the point of view of stylistics. He approaches it from within the definition of genre-characteristics that distinguish poetry from other forms of discourse. This he does through a revealing comparison between poetry and other linguistic forms such as logical demonstration, logical disputation and oratory.

Al-Sijilmasi does not distinguish between the text and the reader, except insofar as he posits a reciprocal relationship between the two when he takes the reader into account in his definition of the nature of poetry. For he insists upon evoking the presence of the reader in the text when he defines the function of poetry in terms of its effect, which only reveals itself in the readers reaction, be it elation or depression. The author points out that despite his reliance upon philosophical theory, al-Sijilmāsī limits the function of poetry to the affective realm, wheras the philosophers were concerned with the role of poetry in the educational and moral formation of man in Utopian society. In their view, poetry was not an end in itself, as it was for al-Sijilmāsī, but rather an integral part of an all-encompassing philosophical structure.

● In her study entitled "Abū Tammām in the **Muwāzanah** of al-Āmidi" Suzanne Pinckney Stetkevych presents a critical reevaluation of a work long considered one of the crowning achievements of classical Arabic literary critisism. Through an aanlysis of four section of the **Muwazanah** she attempts to demonstrate that al-Āmidī's criticism rests upon the consitstent application of the conservative, or even reactionary, principles of the fourth century **hijrah** and the insistence upon the strict adherence to traditional norms (**ʿamūd al-shiʿr**), and further that his method ultimately measures adherence to or deviation from that standard. Al-Āmidī sees the style of the Moderns, particularly Abū Tammām, as characterized by a number of deficiencies and deviations, some due to historical circumstance (such ignorance of bedouin life) and others attributable to personal quirks (such as a mania for paronomasia), rather than as a logical and coherent literary expression of the cultural and intellectual achievement of the age. The author argues that the inadequacy of al-Āmidi's critical bias is evidenced in all four of the sections treated:

1. **Sariqah** (plagiarism). This section suffers from the combined effects of two deficiencies: first, the lack of any concept of historical development in the poetic tradition and second, the failure to consider similarities between verses in the context of the full poem, and further, in relation to the poet's entire ouevre. Thus the critic does not discover which poets exerted major formative influences upon Abū Tammām, nor how the poet manipulated or innovated upon traditional images, but merely produces a list of unrelated items of "plagiarism" (often in the poet's most innovative **qaṣīdahs**) which, as al-Āmidī himself finally confesses, have little or no impact on the final judgment of the poet's achievement.

2. In the section on **akhṭā'** (mistakes) the critic, by refusing on principle to accept poetic innovation based on **qiyās, ishtiqāq** and **ta'wīl,** rejects the very system of analytic thought that forms the groundwork and unifying principle beneath Abū Tammām's innovative poetry, and instead reduces his style to a series of unrelated aberrations. Al-Āmidī's atomistic approach prevents him from both accepting the new poetry and formulating a coherent offensive against it.

3. **Badīʿ**. Al-Āmidī fails to realize that the type of

THIS ISSUE

ABSTRACT

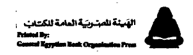
The second issue of **Fuṣūl** devoted to the topic of the classical Arabic literary critical heritage presents a further series of studies devoted to the critical reexamination of that tradition. The subjects and approaches represent a wide spectrum of literary criticism, both mediaeval and modern, but nevertheless one trend predominates: that is, the attempt to uncover the cultural and historical factors behind the formation of the normative literary criticism of the classical Arab critics. Such analyses will allow contemporary literary criticism to build further critical structures on the foundations of the classical heritage rather than be imprisoned by it.

● In his study "Beginning of **Qaṣīdah**-Theory" Which constitutes the second chapter of his book, **Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem**, G.J.H. Van Gelder presents an overview of the historical and theoretical dimensions of early Arabic critical treatment of the **qaṣīdah.** He points first to the lack of interest among the classical Arab critics in discovering who composed the first verse of poetry and their concern rather with the question of who composed the first **qaṣīdah.** He notes further that the term **"shi'r"** was employed to mean both poetry and poem,and that there was no precise definition for **"qasidah"** — except sometimes as having a minimum number of verses. The lack of interest in the oldest line of poetry, as opposed to the first **qaṣīdah** ,would seem to be at odds with the overwhelming preoccupation of the critics with single verses or, at most, short fragments. In discussions of "Who was the best poet" a **qasidah** was praised or censured either by general and unqualified remarks or on the basis of a single line. As for prescriptive statement, the length, order of themes and their length was for the most part left to the discretion of the poet.

Literary criticism was stimulated by the rise of **muḥdath** poetry in eighth century Iraq, and to some extent poetry was in turn stimulated by philological studies, of which literary criticism was an offshoot. Literary criticism concerning the form of the **qasidah** or the relation of its parts comes largely under remarks concerning the beauty of the opening line (**ḥusn al-ibtidā'**) and of transitional lines (**ḥusn al-takhallus**). Abū ᶜAmr ibn al-ᶜAlā' was perhaps the first to praise an opening line, followed by al-Aṣmaᶜī. Although the first statement pointing to the "masterful opening" (**barāᶜat al-istihlāl**) in which the opening line presages the dominant theme of the **qaṣīdah** did not appear until quite late, as early as the **Waṣiyyah** of Ibn al-Muqaffaᶜ this requirement was stated for the opening of the prose text.

In the polythematic poem, the author remarks, the beginning is not the only place of importance, for the transitions between themes call for special attention on the part of the poet and critic alike. The traditions on **takhallus** and **istiṭrād** (digression) show an awareness of how the themes of a poem can be connected to each other.

On the basis of these remarks the author then proceeds to analyse the remarks of the major critics on these topics. In dealing with al-Jāḥiẓ, he notes that he insists on the integrity of the text, but only in the case of scien-


الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Issued By

General Egyptian Book Organization

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART 2

○ Vol. VI ○ No. II ○ January - February - March 1986

